CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID
JUNIO, 1958

102

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

LA REVISTA

que integra

al MUNDO

HISPANICO

en la

cultura de

NUESTRO

TIEMPO

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

Desde 1948 esta Revista viene integrando el mundo hispánico en la cultura de nuestro tiempo. ● Por su atención a las manifestaciones profundas de sentir, del pensar y del crear hispanoamericano, y por su reflejo claro y español del latido espiritual de Europa, CUADERNOS es y seguirá siendo:

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

DIRECCIÓN, SECRETARÍA LITERARIA
Y ADMINISTRACIÓN

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica.

Teléfono 24 87 91 *

Dirección	Extensión	250
Secretaría	—	251
Administración.	—	246

M A D R I D

Ejemplar suelto: 20 ptas. ● Suscripción anual: 200 ptas.

EDICIONES CULTURA HISPANICA

"Ediciones Cultura Hispánica" es hoy la única empresa editorial al servicio de Iberoamérica y Filipinas que viene realizando tenazmente, año tras año, el intento más considerable entre los pueblos de habla española, para dar a conocer las vivencias culturales de la comunidad hispánica y los más importantes hallazgos en el amplio campo del pensamiento y de la cultura contemporánea.

Desde su fundación, en el año 1945, toda una serie de volúmenes aparecidos en una ininterrumpida y sistemática labor han puesto de manifiesto ante el público lector el esfuerzo editorial que significa proyectar, a través de sus diversas colecciones, sobre las clases cultas del mundo entero, la multiforme realidad hispanoamericana.

Literatura, Arte, Filosofía, Poesía, Ensayo, Historia, Geografía, Economía, Derecho, etc., son materias que, a través de las más consagradas y amenas plumas iberoamericanas y españolas, ofrece a sus lectores "Ediciones de Cultura Hispánica".

Nombres prestigiosos, como los de Ramón Menéndez Pidal, José Vasconcelos, José María Pemán, Carlos Pereyra, P. Constantino Bayle, S. J.; Juan Manzano, Gonzalo Zaldumbide, Mercedes Ballesteros, Víctor A. Belaúnde, Pedro Laín Entralgo, José Arce, Gerardo Diego, Eduardo Carranza, Leopoldo Panero, entre otros muchos, avaloran su catálogo editorial.

Pero hay más: "Ediciones Cultura Hispánica", nacida al servicio de los intelectuales de Hispanoamérica, en su deseo de acercarse cada vez más a la meta cultural que a sí misma se ha asignado, ofrece a todos los centros culturales del Mundo Hispánico, así como a los particulares, la posibilidad de recibir cualquier obra publicada por editoriales españolas y toda clase de libros antiguos o modernos, por cuenta de los interesados y a través de su distribuidora exclusiva para todo el mundo que es "Ediciones Iberoamericanas, S. A." (E. I. S. A.), Pizarro, 17, Madrid, y a ella, o a sus representantes en el exterior, pueden dirigirse para que les sean remitidos nuestro catálogo o nuestros libros, contra reembolso.

Igualmente, para todas aquellas obras que por su índole no encajen dentro de nuestro marco de publicaciones, "Ediciones Cultura Hispánica" se compromete a editar por cuenta de sus autores, y a través de su distribuidora E. I. S. A., cualquier original que nos envíen, encargándose muy gustosamente, de acuerdo con las indicaciones o sugerencias del autor, de la elección de formato, selección de papel, corrección de pruebas y realizar el envío, una vez concluída, de la obra cuya impresión se le encomiende.

AVENIDA DE LOS REYES CATÓLICOS (Ciudad Universitaria)

MADRID (España)

ULTIMAS PUBLICACIONES DE EDICIONES CULTURA HISPANICA

Los estudios hispánicos en los Estados Unidos, por Ronald Hilton; versión y adaptación española de Lino Gómez Canedo, O. F. M. Ediciones Cultura Hispáuica. Colección "Historia y Geografía". Madrid, 1957. 24 × 17 cms., 496 págs., 135 ptas.

Fruto del creciente interés que despierta hoy en los Estados Unidos la historia de la cultura hispánica es esta obra de Ronald Hilton, profesor de la Universidad de Stanford. Cataloga acertadamente, con comentarios precisos, todos los fondos hispánicos —más numerosos e importantes de lo que a primera vista parece— de los archivos, bibliotecas, museos, sociedades científicas, galerías de arte y fundaciones particulares existentes en los Estados Unidos.

Está admirablemente traducido este trabajo, adaptándolo al español, por el P. Lino Gómez Canedo, O. F. M., tan profundamente conocedor de todos los temas estadounidenses por los prolongados años que lleva residiendo en dicha nación.

Las relaciones culturales y morales entre el viejo y el nuevo continente (Respuestas al Cuestionario de la U. N. E. S. C. O). Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Historia y Geografía". Madrid, 1957. 24 × 17 centímetros. 584 páginas. 100 pesetas.

Con un interesante prólogo, debido a la pluma de José María Pemán, aparece este volumen, donde se recogen las contestaciones de más de cincuenta personalidades de la intelectualidad hispanoamericana a la "encuesta" formulada por la U. N. E. S. C. O., que le fué encomendada en Buenos Aires a la Fundación Vitoria y Suárez. Profesionales y técnicos de las más diversas ramas del saber, sobre un "patrón-base" proporcionado por la Organización Universal, han dado su opinión sobre tan importante tema. Propugna Pemán en su prólogo la integración de todos en la cultura, único modo de "relación cultural" que existe, y así todas estas personalidades, al responder al acuciante problema, lo han hecho desde los más diversos y originalísimos aspectos, para cerrar en su conjunto este libro, que puede ser base fundamental para un entendimiento en el futuro, mejor y más profundo, de lo que debe ser Hispanoamérica con relación a Europa.

Haití, por Ricardo Pattee. Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Pueblos Hispánicos". Madrid, 1957. 21 × 15 cms., 448 páginas, 149 ptas.

Viajero infatigable, catedrático en diversas universidades de Europa y América, Ricardo Pattee ha vivido más de veinte años en Haití. Producto de sus observaciones constantes durante este largo período de tiem-

po, dirigidas por su carácter meticuloso y culto, es este libro que estudia profundamente cuantas inquietudes históricas, sociológicas, internacionales, culturales, literarias, pedagógicas y religiosas ha sentido esta república antillana, mucho más unida a nuestro sentir hispánico de lo que solamente por el estudio de su historia pudiera deducirse.

La ética colonial española del siglo de oro, por el doctor Joseph Höffner. Escrito preliminar de Antonio Truyol Serra. Versión española de Francisco de Asís Caballero. Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Historia y Geografía". Madrid, 1957. 24 × 17 centímetros. 576 páginas. 180 pesetas.

Al bosquejar la historia esplendorosa de nuestros antepasados, el doctor Höffner se acoge a los resultados de la moderna investigación historiográfica: es decir, va consultando las fuentes documentales y todos los cronistas de las Indias. Una abundante bibliografía sirve de fundamento al criterio hermenéutico y heurístico que perfila en la obra su autor.

En tres partes se divide la obra: en la primera se desarrolla el Fondo Histórico-espiritual de la Etica Colonial del Siglo de Oro, a través de apreciaciones sobre el universalismo de *orbis christianus*, medioeval; en la segunda parte se explica el encuentro de dos mundos, penetrando en los ideales españoles y el advenimiento del Nuevo Mundo, y, por último, en la tercera parte se esboza un ensayo sobre el despertar de la conciencia cristiana, a través de los primeros avances de los misioneros.

Obra marcadamente científica y de auténtica vena cristiana, es digna de merecer la mayor y auténtica atención.

El Ciudad de Toledo, embajador de España, por José Jara Peralta. Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Varios". Madrid, 1957. 21,5 × 14,5 cms., 174 págs. más 24 láminas, un mapa y un plano plegado, 85 ptas.

Recoge este libro el itinerario recorrido en triunfal viaje emotivo y cultural por el "Ciudad de Toledo" en el año 1956, desde Bilbao hasta los más importantes puertos de la América del Sur, de la Central y de las Antillas, llevando la embajada demostrativa de cuanto produce la España de hoy en arte, literatura, maquinarias, libros, labores de artesanía, industrias militares, ferretería, vehículos, bebidas, etc. Fué este barco como un bello obsequio que hiciese una madre cariñosa de cuanto ella tuviese a sus hijas lejanas y queridas.

Prologado el libro por Fernando Sebastián de Erice, se avalora con diversas fotografías de actos solemnes e importantes visitas, un mapa del viaje y un plano plegado de la estructura del buque.

Viaje a las Castillas, por Gaspar Gómez de la Serna. Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Ambos Mundos". Madrid, 1957. 21,5 × 14,5 cms., 248 págs., 88 ptas.

La prosa castiza y ágil de Gaspar Gómez de la Serna describe con insuperable acierto las impresiones de un recorrido por tierras castellanas, desde Pinto hasta la parte baja de la Mancha, en Castilla la Nueva, y desde Salamanca a la señorial Vinuesa, por tierras de Castilla la Vieja.

Con esta nueva obra, el autor de "Libro de Madrid" y "Toledo" enriquece de modo original nuestro acervo turístico, tan trabajado en estos últimos años.

Maravillosa Bolivia, por Ernesto Giménez Caballero. Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Ambos Mundos", Madrid, 1957. 21,5 × 14,5 cms., 188 págs., 65 ptas.

La pluma audaz y moderna de Ernesto Giménez Caballero nos descubre una Bolivia "maravillosa", de tradición histórica y de realidades positivas. Producto de su inquietud observadora y analista es este libro sobre tan hispánica nación como es Bolivia, a la que Giménez Caballero califica, con su espíritu sutil y acertado, de "clave de América".

Filipinas, país hispánico, por Blas Piñar López. Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Varios". Madrid, 1957. 21 × 16 centímetros. 32 páginas.

En este breve pero interesante estudio se comenta la llamada "ley Cuenco", que ha aumentado la enseñanza del español en Filipinas en las diversas Facultades. Dicha ley, votada favorablemente en la Cámara y en el Senado, ha obtenido el refrendo del Presidente de la República, Carlos P. García, pese a la dura campaña que en contra se ha levantado en las islas.

El problema, pues, es ahora el siguiente: sobre el tagalo no hay duda: es el idioma nacional. Pero es necesaria otra lengua, una lengua de entendimiento, de valor internacional. ¿Español o inglés?

Blas Piñar propugna un amplio y ambicioso programa cultural, con la colaboración de Hispanoamérica, para reavivar el idioma castellano en las islas Filipinas.

La inquisición española y los problemas de la cultura y de la intolerancia. (Aportaciones inéditas para el estudio de la cultura y del sentimiento religioso de España), tomo II, por el P. Miguel de la Pinta Llorente. Ediciones Cultura Hispánica. Colección Historia y Geografía. Madrid, 1958. 24 × 17 centímetros, 228 págs., 80 ptas.

Continuando el camino señalado en el primer tomo de esta obra, el P. de la Pinta Llorente, O. S. A., utiliza materiales de primera calidad, inéditos hasta la fecha, y que se conservan en nuestro Archivo Histórico Nacional de Madrid. Continúa el P. de la Pinta manteniéndose al margen de la apología y de la detracción del Santo Oficio, laudable línea de conducta de todas sus obras, marcada irreductiblemente desde el principio de su labor investigadora.

Doña Juana la loca (1479-1555), por Alberto Silva. Ediciones Cultura Hispánica. Colección Historia y Geografía. Madrid, 1957. 24 × 17 cms., 1.056 págs.

Alberto Silva, destacado historiador recientemente fallecido, alcanza con esta obra uno de sus mayores aciertos biográficos. La extensa bibliografía que adorna la obra es muestra plena del concienzudo estudio que hizo Alberto Silva sobre esta figura histórica, tan poco estudiada por los españoles.

Introducción a la Historia de América, por Jaime Delgado. Ediciones Cultura Hispánica. Colección Historia y Geografía. Madrid, 1957. 24 × 17 cms., 192 págs., 85 ptas.

Fruto esta obra de varios años de trabajo en torno a la fundamentación filosófica de América, entendiéndola no como una parte de la totalidad de la histcria, sino como una realidad concreta y específica, puede asegurarse que es uno de los trabajos más profundos de su autor, ex subdirector de la Escuela de Estudios Hispánicos y actual catedrático de la Universidad de Barcelona.

Se trata de un libro que, pese a su profundidad y especialización, ofrece razones suficientes de interés a todos aquellos que, por uno u otro motivo, mantienen alguna atención a ese mundo diverso y complejo, tan profundamente enraizado a nuestra cultura y a nuestro destino, que es América hispana.

Ensayos médicos y literarios, por Francisco Marco Merenciano. Prólogo de Pedro Laín Entralgo y J. J. López Ibor. Selección y notas de José María Poveda. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1958. Colección Hombres e Ideas. 14 × 21 centímetros, 574 págs., 135 ptas.

En la larga nómina de los médicos escritores, que tan preclaras firmas ha dado a la literatura española, se puede contar desde ahora con la de Francisco Marco Merenciano, nacido en Liria (Valencia) en 1903 y muerto en 1954, cuando su vida profesional y su obra literaria prometían triunfos nuevos y seguros.

Los amigos del doctor —buenos cuidadores son los nombres de Laín Entralgo y López Ibor, que presentan el libro— se han ocupado de la tarea —grata si se hace por fidelidad al amigo y respeto y amor a su obra— de conjuntar los trabajos dispersos de Marco Merenciano. Acaso entre todas las ramas de la Medicina no haya otra como la de la Psiquiatría, donde más precisa sea una voluntad y una vocación de escritor para tratar sus temas. Marco Merenciano, psiquiatra y psicólogo agudísimo, unió con un feliz resultado su profesión primera a su gratuita vocación para escribir estas páginas, que han de tener un interés singular no sólo para el técnico en las cuestiones psicopáticas, sino para el lector en general, porque la prosa del doctor Marco Merenciano tiene la suficiente flexibilidad, claridad y elegancia para que el seguidor de sus escritos se vea pronto captado por el escritor. Aparte de los capítulos donde se tratan temas que tienen didácticamente un interés fundamental, existen dos apartados en el libro de verdadera importancia: los que se dedican a San Agustín y a Santa Teresa. También el capítulo "Sexo y cultura" está lleno de novedad en su planteamiento y de agudeza en el estudio de sus diferentes divisiones.

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista Mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M-3.875-1958

102

DIRECCIÓN, ADMINISTRACIÓN
Y SECRETARÍA

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 24 87 91

M A D R I D

CORRESPONSALES DE VENTA DE EDICIONES MUNDO HISPANICO

ARGENTINA: Eisa Argentina, S. A. Araoz, núm. 864. *Buenos Aires.*—BOLIVIA: Gisbert y Cía. Librería La Universitaria. Casilla núm. 195. *La Paz.*—BRASIL: Fernando Chinaglia. Distribuidora, S. A. Avenida Vargas, núm. 502, 19 andar. *Río de Janeiro.*—Consulado de España en *Bahía.*—COLOMBIA: Librería Hispania. Carrera 7.ª, núms. 19-49. *Bogotá.*—Carlos Climent. Instituto del Libro. Calle 14, números 3-33. *Cali.*—Unión Comercial del Caribe. Apartado ordinario núm. 461. *Barranquilla.*—Pedro J. Duarte. Selecciones. Maracaibo, núms. 47-52. *Medellín.* Abelardo Cárdenas López. Librería Fris. Calle 34, núms. 17-36-40-44. Santander. *Bucaramanga.*—COSTA RICA: Librería López. Avda. Central. *San José de Costa Rica.*—CUBA: Oscar A. Madiedo. Presidente Zayas, núm. 407. *La Habana.*—REPÚBLICA DOMINICANA: Instituto Americano del Libro. Escofet Hermanos. Arzobispo Nouel, núm. 86. *Ciudad Trujillo.*—CHILE: Inés Mújica de Pizarro. Casilla núm. 3.916. *Santiago de Chile.*—ECUADOR: Selecciones, Agencia de Publicaciones. Nueve de Octubre, núm. 703. *Guayaquil.*—Selecciones, Agencia de Publicaciones. Venezuela, núm. 589, y Sucre, esquina. *Quito.*—REPÚBLICA DE EL SALVADOR: Librería Cultural Salvadoreña, S. A. Edificio Veiga, 2.ª Avenida Sur y 6.ª Calle Oriente (frente al Banco Hipotecario). *San Salvador.*—ESTADOS UNIDOS: Roig Spanish Books. 575, Sixth Avenue. *New York 11, N. Y.*—FILIPINAS: Andrés Muñoz Muñoz. 510-A. Tennessee. *Manila.*—REPÚBLICA DE GUATEMALA: Librería Internacional Ortodoxa, 7.ª Avenida, 12, D. *Guatemala.*—Victoriano Gamarra. Centro de Suscripciones. 5.ª Avenida Norte, núm. 20. *Quezaltenango.*—HONDURAS: Señorita Ursula Hernández. Parroquia de San Pedro Apóstol. *San Pedro de Sula.*—Señorita Hortensia Tijerino. Agencia Selecta. Apartado número 44. *Tegucigalpa.*—Rvdo. P. José García Villa. *La Celva.*—MÉXICO: Eisa Mexicana, S. A. Justo Sierra, núm. 52. *México, D. F.*—NICARAGUA: Ramiro Ramírez V. Agencia de Publicaciones. *Managua.*—Agustín Tijerino. *Chinandega.*—REPÚBLICA DE PANAMÁ: José Menéndez. Agencia Internacional de Publicaciones. Plaza de Arango, núm. 3. *Panamá.*—PARAGUAY: Carlos Henning. Librería Universal. 14 de Mayo, núm. 209. *Asunción.*—PERÚ: José Muñoz R. Jirón Puno (Bejarano), núm. 264. *Lima.*—PUERTO RICO: Matías Photo Shop. 200 Fortaleza St. P. O. Box, núm. 1.463. *San Juan de Puerto Rico.* URUGUAY: Eisa Uruguaya, S. A. Calle Obligado, 1.314. *Montevideo.*—VENEZUELA: Distribuidora Continental. *Caracas.*—Distribuidora Continental. *Maracaibo.*—ALEMANIA: W. E. Saarbach Ausland-Zeitungshandel Gereonstr, núms. 25-29. Koln, 1, Postfach. *Alemania.*—IRLANDA: Dwyer's International Newsagency. 268, Harold's Cross Road. *Dublín.*—BÉLGICA: Agence Messageries de la Presse. Rue du Persil, núms. 14 a 22. *Bruselas.*—FRANCIA: Librairie des Editions Espagnoles. 72, rue de Seine. *París (VIème).*—Librairie Mollat. 15, rue Vital Carles. *Bordeaux.*—PORTUGAL: Agencia Internacional de Livraria e Publicações. Rua San Nicolau, núm. 119. *Lisboa.*

ADMINISTRACION EN ESPAÑA

Avda. Reyes Católicos (Ciudad Universitaria)
Teléfono 248791

MADRID

Precio del ejemplar ... ... 20 pesetas.
Suscripción anual... ... ... 200 pesetas.

Gráficas VALERA, S. A.—Libertad, 20.—Teléfono 21-58-65.—Madrid.

NUMERO 102 (JUNIO 1958)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

En "Hispanoamérica a la vista", el trabajo de Manuel Lizcano titulado "La comunidad iberoindiana, como hecho histórico de nuestro tiempo". Portada del pintor español A. Medina; dibujos del pintor español Rubio Camin.



ARTE Y PENSAMIENTO

EL PROBLEMA DEL SEDUCTOR EN KIERKEGAARD, PROUST Y RILKE

POR

J. ROF CARBALLO (1)

I

A diferencia del hombre antiguo, que hereda un saber arcano en forma de mitos y lo enriquece pródigamente, el hombre medieval y el hombre moderno sólo han sabido crear cuatro figuras míticas originales: Fausto, Hamlet, Don Quijote y Don Juan. Dos han nacido en España, y de ellas la última, Don Juan, es quien mejor merece el nombre de mito moderno. Es evidente que los dramaturgos, los poetas, los músicos, los filósofos y hasta los médicos que se han ocupado de Don Juan, no crean esta figura prototípica, sino que la prohijan, sometiéndola á diversas interpretaciones. Antes que ellos la inventaran, la figura del burlador ha surgido de un misterio del ama colectiva, razón por la cual ésta le reconoce alborozada y le presta su adhesión una vez que, unos tras otros, dramaturgos, poetas, músicos y filósofos, vuelven a presentársela con variados disfraces.

Se puede trivializar el mito de Don Juan, y es lo que se hace cuando vemos en él —como generalmente ocurre— al conquistador, una especie de figura masculina ideal, la del hombre que por su fortuna, por su gallardía o, sencillamente por su habilidad técnica, conquista a las mujeres. Mas también se puede ver en él un mito trascendente, por ejemplo, el del hombre que lucha contra Dios, que le resiste y trata de vencerle. Es decir, un mito prometeico.

Los mitos —por eso lo son, por considerarse en ellos el misterio— jamás agotan su significado, y cuando muestran con engañosa claridad una de sus caras, debemos estar ciertos de que es entonces cuando más se esquivan. Así ha sucedido con el mito de Edipo, nunca probablemente peor comprendido como tras la vulgarización aterradora que experimenta en nuestra época con el psicoanálisis. Si el Don Juan trivial se nos presenta con el antifaz rosa del hombre que con garbosa facilidad conquista a las mujeres, el Don Juan trascendente se nos aparece, en cambio, con la negra y misteriosa máscara del hombre que

---

(1) Agradezco a Editorial Galaxia la autorización para publicar este trabajo.

las seduce, con el aspecto ambiguo, arlequinado de tinieblas y de luces, del seductor.

Entre las muchas metempsicosis que por el mundo ha ido adoptando el mito de Don Juan, hay una, septentrional, poco difundida por el mundo latino, la que experimenta gracias al genio de un filósofo melancólico, feo y corcovado, que solía pasear sus murrias por los muelles de Copenhague hacia mediados del pasado siglo. Con el correr de los tiempos este filósofo hosco, de estilo centelleante, de soberbia expresividad en su frase siempre apasionada, ejercerá insólita influencia sobre la mentalidad de las gentes. Por cauces subterráneos o manifiestos alimenta gran parte de la filosofía contemporánea. Pero aun hoy son bastantes los que ignoran que la obra de este filósofo, de Kierkegaard, despliega su corola metafísica a partir de un botón juvenil, el "Entweder-Oder", en el que va engastada, como en el "Quijote", la novela de "El curioso impertinente", una obrita clave: el llamado "Diario de un seductor". Un crítico alemán, Rehm, ha demostrado, con teutona paciencia, y a la vez con sagacidad y tino, cómo esta idea del seductor, que fascina a Kierkegaard, el corcovado, en el mismo momento en que éste decide romper su enamoramiento con Regina Olsen (según él mismo declara, para no abrumar la vida de su futura esposa con su incurable melancolía, es una llave secreta que permite abrir el alma del filósofo y esclarecer su obra.

Al renunciar heroicamente a su amorosa enajenación, es menester reconocer que Kierkegaard ha logrado, cuando menos, uno de sus objetivos: inmortalizar a su amada. Este metafísico Don Juan, que renuncia al amor, hace así pasar a esa gris muchachita danesa, que era probablemente Regina, al empíreo de las Doñas Ineses y Doñas Elviras, la vuelve mítica y famosa. Pero, a pesar de su sacrificio, quédale ardiendo por dentro, disfrazada de demoníaca dialéctica, su alma de seductor insatisfecho.

Nadie ha expuesto, de manera más diáfana y más ruda, el problema del hombre a partir de la decisión amorosa que Kierkegaard. No vamos a repetir su tesis con detalle, sino sólo en su esquema fundamental: el hombre ha de decidirse; su vida consiste en una constante y forzosa decisión. Mas este decidirse se establece siempre, en sus mil decisiones concretas de todos los días, sobre un decidir más genérico y básico, en el que se define nuestra vida según que el hombre escoja el camino de lo estético o de lo ético, el camino de la complacencia en los goces que proporciona al hombre su naturaleza, o el camino lleno de sacrificios que le permite desarrollar, robusta y firme, su personalidad moral.

II

Otras dos grandes figuras de la literatura contemporánea, Proust y Rilke, cuya influencia sobre el pensamiento del hombre de hoy es cada día más evidente, lo que demuestra que, allá en lo profundo, su genio se anticipó a algo que nos es común a todos, a un "Zeitgeist", a un espíritu de los tiempos, también se enfrentan, a su manera, con el problema del seductor. En Proust constituye una preocupación constante el porqué el hombre o la mujer seducen. Mas, a diferencia de Kierkegaard, que analiza incansablemente los métodos de la seducción calculada, de la seducción refinadamente reflexiva, a Proust le importa, sobre todo, el mecanismo de la seducción involuntaria. Pues a esta conclusión, un tanto melancólica, llega Proust: "Quien seduce lo hace a pesar de él, consigue la seducción por un mecanismo casi automático, de cuyo juego es tan poco responsable como puede serlo del giro de las constelaciones. El hombre o la mujer seducen —concluye Proust, creyendo así resolver el problema que tanto le obsesiona ya desde uno de sus primeros libros, "Les Plaisirs et les Jours"— *porque se alejan,* porque se sustraen; es decir, *porque huyen,* y esta magia de la huída, de lo que se nos escapa, es quien enciende en el corazón humano la taumartugia de luces embellecedoras en que, en fin de cuentas, consiste el amor."

A Rilke, uno de los últimos grandes poetas metafísicos, no le interesa el problema del seductor desde el campo del hombre, como ser que activamente conquista o que, de manera involuntaria, suscita la magia. Para Rilke la grandeza del amor está en el ardor glorioso que ya para siempre va a consumir, durante todo el resto de su existencia, a la seducida. La monja portuguesa Mariana de Alcoforado, o Gaspara Stampa, o cualquiera de las grandes amadoras de la historia, serán para Rilke encarnación inusitada, pero paradigmática y deslumbrante, de otro gran mito: el mito de la gran apasionada. Sólo bajo el signo, y a la luz de este mito —para él una realidad auténtica—, adquiere la mujer, para Rilke, su verdadera grandeza, como vestal que conserva y acrecienta el divino ardor que el hombre, en cambio, pisotea y abandona. Rilke fué un gran teórico del amor, pero, además, personalmente, ejerció una curiosa seducción sobre una rica pléyade femenina. En la cual podemos distinguir, por lo menos, tres grupos: el de las enamoradas genuinas, con todas sus consecuencias; el de las protegidas o aconsejadas, y el de las protectoras o maternales. Hecho sin-

gular a medida que pasan los años tras la muerte del poeta; de cada uno de estos tres grupos surgen libros, correspondencias, memorias, como floral homenaje a la memoria del seductor. No se piense, sin embargo, que estas mujeres alrededor de Rilke son siempre "intelectuales", más o menos pedantes o más o menos desprovistas de gracias femeninas. Las hay bellísimas, como Eli Bey; apasionadas, como Benvenuta; sensitivas, como la Lazar; espíritus sagaces y profundos, de raza, madurez y experiencia, como Lou Andrea Salomé; ecuánimes, como la señora de Kippenberg; finas y llenas de tacto, como la princesa Thurn y Taxis de Hohenlohe. Pero, probablemente, nunca sabremos bien cómo han sido otras, entre ellas esa Marta, recogida por el poeta en las calles de París, y de la que no nos queda más que el apunte fugaz trazado por la princesa de Thurn y Taxis en sus remembranzas y las líneas de una carta del poeta. De cualquier forma, la seducción que Rilke ejerció sobre las mujeres, aunque en apariencia de orden intelectual, no siempre se quedó en intercambio de consejos o de sentimientos, sino que algunas veces cruzó la zona de la pasión o navegó en ese terreno, de delimitación siempre difícil, que suele catalogarse como amorosa amistad.

III

Nada más lejos ahora de mi intento que el estudio, anecdótico o profundo, de la vida amorosa de estas tres grandes figuras, en cada una de las cuales afloran, a mi parecer, secretas raíces de nuestra alma actual. Lo que ahora me importa es ver, a través de ellas, el problema del seductor, tal como en su vida, dramáticamente, fué planteado por el primero de los tres, por Kierkegaard el filósofo. Quizá de esta manera lleguemos a un importante atisbo sobre nosotros mismos, sobre nuestra época. La figura del seductor, héroe de comedias y de óperas en los siglos XVII y XVIII, preocupación de filósofos en el siglo XIX, adopta en nuestro siglo un perfil muy revelador. Se nos reprocha, solapadamente a los médicos, una cierta fascinación por la figura de Don Juan, creyendo que con ella o bien satisfacemos veleidades literarias, o bien pretendemos someterle a una despoetizadora patografía. Las cosas, no obstante, son mucho más profundas y complejas. Vamos a ver cómo, inesperadamente, el burlador sevillano, en nuestra época, se ha deslizado de rondón en un problema que *no sólo es estrictamente médico,* de *técnica* médica, sino que, además, constituye un eslabón esencial en el más esencial de los menesteres médicos, que es el *tratamiento.* Entonces comprenderemos que si su figura fascinaba a los médicos era

porque, sin que éstos llegasen a sospechar la causa, de manera nada indirecta, tiene que ver con algo muy recóndito y esencial en nuestra profesión; ahora bien, para que esto se haya vuelto perceptible a las gentes ha sido necesario que en los últimos veinticinco años el horizonte del hombre haya girado sobre sí mismo noventa grados y la estatua pintoresca y hasta un tanto ridícula de Don Juan llegara a mostrársenos en un escorzo, que con sorpresa de todos se dibuja en la hora del crepúsculo como un signo tras el que hace un incógnito ademán el futuro del hombre de Occidente.

El seductor de Kierkegaard, es decir, el hombre que *se-duce*, que conduce por un camino extraviado, que tal cosa quiere decir etimológicamente seductor, es todo lo contrario de nuestro Don Juan. Y llamo nuestro Don Juan al de Zorrilla, no al de Tirso, pues el Don Juan de Zorrilla, todo lo mediocre que se quiera, está, pese a su arbitrariedad y a todos sus disparates, lleno de sangre hispánica y mucho más colmado de misterios de lo que suele creer el crítico que, con aire pedantesco, le menosprecia. Si al Don Juan de Zorrilla lo único que le importan son dos cosas: el número de conquistas y la menguada fama de hacer, más tarde, su recuento en la taberna sevillana, para el seductor de Kierkegaard lo primordial es *volver interesante* la conquista, demorarla, saborearla como un refinado degustador de matices psicológicos. En fin de cuentas, lo mismo que ocurre con otro modelo del Don Juan, con el Vizconde de Valmont de "Les Liaisons Dangereuses". En ambos, la satisfacción máxima va a consistir en ver cómo, paso a paso, la virtud cede, cómo la fortaleza se rinde centímetro por centímetro. El Don Juan de Zorrilla es brutal y, en aras de la rapidez, no repara en los medios. Hasta en la conquista que hace frente al público no se recata en recurrir a disfraces, mentiras y tercerías; lo único que cabe admirar de él es su voluntad de triunfo, su afán de ganar la apuesta, pero no su gallardía, su nobleza, ni mucho menos su arte, o, para decirlo con expresión moderna, su técnica. Para el Don Juan de "El diario de un seductor", por el contrario, la conquista no ha de ser múltiple, sino que es suficiente con que se limite a una sola mujer; no ha de ser fulminante, sino, por el contrario, larga y hasta prolongada con artificio. Poco entiende, en cambio, el burlador sevillano de sutilezas psicológicas; él va, ante todo, a "hacer número". Su objetivo es, más que el placer del momento, "contárselo luego a los amigos"; esto es, fanfarronear. El modelo de Don Juan de Kierkegaard es, aunque no nos lo diga, el Vizconde de Valmont; su presa principal, la misma que Leporello nos declara prefiere otro Don Juan, el de Mozart.

sa passion predominante e la gioven principiante...

Pero esto no por salacidad, sino porque en esta principiante la conquista resulta más difícil, las barreras que han de irse derrumbando, morosamente, unas tras otras, son más enhiestas y más resistentes.

La esencia del Don Juan para Kierkegaard está, pues, en la refinada conquista de una sola mujer, encontrando la fuente de su placer precisamente en esa misma sutileza que llega a apropiarse de lo más recóndito del corazón femenino. Debemos reconocer que este Don Juan es, desde luego, mucho más canalla y menos simpático que el de Zorrilla. Ambos, una vez cometido el desaguisado, desaparecen; es decir, para los dos es regla fundamental quedar fuera del juego, *no haber sido afectados por él*. Pero a diferencia del Don Juan hispánico, al que esto poco importa, tanto el Vizconde de Valmont como el Don Juan kierkegaardiano, hacen todo lo posible para que la huella que dejan sea indeleble y eterna. En esto está precisamente una de sus facetas diabólicas. Pues el Don Juan de Zorrilla no ha querido seducir a Doña Inés para toda la eternidad, y si esto —para bien del seductor— llega a ocurrir, no es, en el fondo, por culpa suya. En cambio, el Don Juan de Kierkegaard, sí quiere seducir hasta los últimos entresijos del alma de su víctima y, por tanto, de manera trascendente.

IV

Mas al propio tiempo que a este Don Juan dialéctico, discursivo, intelectualizado, que en el fondo de lo que disfruta es de los refinamientos de su inteligencia, de la diabólica capacidad discursiva que pone en juego, Kierkegaard admira a otro Don Juan, éste sí, fuerza impetuosa de la Naturaleza, al Don Juan de Mozart. Hay en esta ópera algo que le fascina, que le mueve a hacer toda suerte de sacrificios con tal de oírla. No es el único hombre del siglo XIX por ella fascinado. En una de sus cartas ha escrito Flaubert que, para él, las tres cosas más bellas del mundo eran: el mar, Hamlet y Don Giovanni. Para Kierkegaard el Don Giovanni representa el ápice de lo estético, no ya por ser la obra de arte más bella que conoce, sino por simbolizar la sensualidad suma, la sensualidad en su encarnación máxima o, como él dice, "la encarnación de la genialidad de lo sensual".

Aquí comienza el sentido trascendente que da Kierkegaard a la seducción. El seductor no es Don Juan, sino la música. Y, en general, el arte. O —dicho de otra forma— la poesía. La poesía que es, dentro

de la vida humana, sólo *una solución transitoria* y no *una solución definitiva* al problema del hombre, que es canto que entretiene al alma y la distrae, que le hace pensar que se ha decidido por *algo*, cuando, en realidad, lo que ocurre es que le deja complacido, en la indecisión, Pues la poesía y, en general, el arte no son otra cosa sino una fórmula sutil de escapar de sí mismo. Como lo es también el trabajo encarnizado, o el afán de gloria, o la ambición desmedida. También en el arte hay, en cierto modo, una huída de la propia persona cuando se le convierte en norma absoluta de la vida, y, en general, puede decirse que todo cuanto sea convertir en valor absoluto una de las facetas de la vida es una forma sutil de escapar de ella, de huir de aquello a que la vida nos obliga. Pero a la vez sería injusto no ver que el arte tambien sirve no de mecanismo de huída, sino también —y superlativamente— de mecanismo de encuentro consigo mismo, que en él hay —lo que no vió Kierkegaard— un fermento misterioso, gracias al cual el alma humana no se adormece en lo consuetudinario y es impulsada a una inquieta búsqueda en su propio misterio.

Visto el Don Juan de Mozart como lo vió Kierkegaard, sería la personificación de lo puramente erótico, del goce estético considerado como fin de la vida. Está en este sentido Kierkegaard en la misma línea que en el siglo pasado llevó a la creación de figuras como Des Esseintes y Dorian Gray. Vale la pena subrayar esta singular circunstancia: la glorificación del "Homus aesteticus", del hombre del placer estético hacia fines del siglo pasado. También Kierkegaard se anticipa al "Narrador" de Proust; ese personaje que busca el sentido de su existencia en el embellecimiento de la vida por la lejanía que el recuerdo proporciona y que, en último término, cree agotar este sentido de su vida en la pura complacencia estética. Aunque aquí ya entra algo enteramente nuevo: la lejanía embellecedora, la memoria como cabalística mixtura que a la vez que hace transmutación estética de lo real le confiere una especie de rango metafísico. Asimismo, en Kierkegaard se presiente también a Rilke, empeñado en arribar a las cosas últimas, a Dios, única y exclusivamente a través de lo estético, de la poesía.

En el Don Juan de Mozart, Kierkegaard ve, ante todo, el aspecto diabólico de la música, su abismática profundidad de gran tentadora. Lo ve con inaudita energía, lo escribe desde su melomanía fanática con análisis profundo e implacable.

"En verdad, esta pieza (el *Don Juan*, de Mozart) se ha apoderado de mí en forma tan diabólica que ya no la podré olvidar jamás; ha sido esta música la que, como le ocurrió a Doña Elvira, me ha sacado de la tranquila noche del claustro." En otro lugar dice: "Fausto y Don Juan son los titanes y gigantes de la Edad Media, que no se diferencian

en la grandiosidad de su querer de los de la antigüedad... Don Juan es la expresión de lo demoníaco, concretado como lo espiritual... Que Don Juan tenga, en comparación con Fausto, un pasado tan pobre, probabilísimamente se debe a algo que es enigmático, en tanto no acierta a verse que el verdadero medio en que se mueve Don Juan es la música. Fausto es idea, pero una idea que, al mismo tiempo, es esencialmente individuo... Don Juan no es, en lo sustancial, ni idea (esto es, fuerza, vida) ni individuo; se cierne entre ambos, pero esta imprecisión es, justamente, la vida de la música. Cuando el mar se agita, las olas coronadas de espuma forman como seres vivos y parece que son éstos los que agitan las olas, cuando es al revés; estos seres nacen de las mismas aguas. Así, Don Juan es una forma que nunca llega a concretarse en una cosa firme, en un individuo, sino que es algo que nace a cada momento, que no acaba nunca de estar terminado, y de cuya historia personal sólo sabemos lo que nos cuenta el rumor del Océano..."

No cabe, por tanto, la menor duda: el Don Juan de Kierkegaard, el seductor trascendente, es el mismo Don Juan de la ópera de Mozart. Don Juan es, según Kierkegaard, por esencia, absolutamente musical. Pero, al propio tiempo, absolutamente carnal. "¿Cuál es la fuerza con la que Don Juan seduce?", se pregunta Sööen Kierkegaard. "Es la fuerza del deseo, del deseo sensual. En toda mujer desea su plena feminidad y en ello reside la fuerza sensual, idealizadora, con la que embellece a su presa y, a la vez, la envuelve y la vence... La fuerza de la seducción de Don Juan sólo puede expresarse musicalmente; para la reflexión, para el pensamiento, es inexplicable..." Por eso Kierkegaard no trata de explicar intelectualmente a Don Juan, sino que, en un *allegro finale* impetuoso, nos dice que le escuchemos:

"Escuchad, escuchad a Don Juan. Escuchad a la música contar su vida. Igual que el rayo de la nube sombría irrumpe de la insondable gravedad de la vida más veloz que el relámpago. En salvaje zig-zag y, no obstante, certero. ¡Oye, escucha, cómo se precipita en el flujo eternamente cambiante de lo que sucede; cómo se encrespa; cómo, tempestuoso, asalta los diques firmes de la vida; escucha los tonos de los violines levemente insinuantes, la cascada de alegría de su risa, el júbilo del placer, la embriagada firmeza del goce; escucha cómo se arroja tras todo ello, pasando al lado de sí mismo, cada vez más violento, cada vez más fugaz; escucha la pasión en la fuerza del codiciar sin freno; escucha la borrachera del amor, el susurro de la tentación, el remolino de la seducción; escucha la paz del instante; escucha, escucha, escucha al *Don Juan* de Mozart!"

V

Pero ¿por qué la esencia de Don Juan va a ser musical? "El amor de Don Juan —dice Kierkegaard— no es espiritual, sino sensual, y, por esencia, el amor sensual no es fiel, sino que de él puede decirse que es infiel de manera radical y absoluta: no ama a una, sino a todas las mujeres que ha seducido." Su amor no dura más que un momento;

su vida, la vida del seductor, es sólo una vida de momentos, sin permanencia ni continuidad. También la esencia de la música va ligada al tiempo; en el mismo momento en que escuchamos el aria maravillosa se nos escapa, ya no existe. La música es puro momento, como Don Juan. Todas las demás artes quedan, tienen una fijeza; sólo la música escapa, pasa.

Detengámonos un poco para admirar la sutileza del análisis del danés encrespado y genial. En virtud de ese carácter momentáneo de su existir, de esta inaprensibilidad esencial, Don Juan y la música son seductores. Y, al propio tiempo, son diabólicos. Lo que seduce a la mujer en Don Juan es que no puede aprisionarlo; le es imposible retenerlo, es esencialmente, como dijo Maurois resumiendo en concisa expresión la tesis de Proust sobre el amor, *"être de fuites"*, ser que huye. Lo mismo canta la amada del "Cantar de los Cantares" y nos dice San Juan de la Cruz:

¿A donde te escondiste — Amado y me dexaste con gemido?
Como el ciervo huyste — auiendome herido;
Salé tras tí clamando y eras ydo.

En su sermón apócrifo: "Die Liebe der Magdalen", Rilke vuelve sobre el mismo tema de la huída amorosa:

> "Hojeemos el *Cantar de los Cantares;* leamos en él el misterio del amor. Vemos que la amada suspira siempre, anhela siempre y, a la vez, continuamente se escapa, desaparece. No hay casi un momento de goce para ella. Siempre: ¡Ven! Siempre: ¡Vuelve! Constantemente repite: Le he buscado; le he retenido una única vez. Y nunca: Le retengo, le poseo. Viene en un brinco, como un corzo, como un cervatillo. Aquí está, habla y huye. Mira al interior, pero por la ventana. Se muestra, pero entre rejas..."

Mas dejemos esto por ahora, ya que en este mismo sermón de la Magdalena Rilke toca, como veremos luego, aunque de pasada, a un plano más profundo del misterio amoroso. Volvamos a la tesis de Kierkegaard, según la cual la música y Don Juan son puro momento. Acaso también fascina a la mujer, más aún que al hombre, la irresponsabilidad del momento. El momento, el instante, se presentan ante la fémina con una grave ambigüedad. No es nada la transitoria aventura; sólo es un momento. Pero el momento, que tan poca importancia tiene en la vida del hombre, en la mujer puede fijar ya para siempre, de manera irreversible e inexorable, el curso de toda una vida. No me refiero solamente a las circunstancias fisiológicas de la seducción carnal, sino al hecho, mucho más importante, de la seducción espiritual. La seducida, si realmente lo ha sido, queda ya modificada para siem-

pre en su estructura más íntima. No es nada un momento. Pero puede serlo todo. Por eso, en el Don Juan de Zorrilla, hay un momento que se prolonga, un momento que podía estar lleno de angustia, pero que no la tiene porque el espectador ya sabe que, a su final, está la salvación del pecador arrepentido. "Un punto de contrición", esto es, un momento, un momento teatralmente muy largo, se le deja a Don Juan para que se arrepienta. Es un momento, el de la agonía, en el que quizá ya no rijan las leyes del tiempo; el tiempo está ya a punto de convertirse en *otra* cosa; por eso el artificio teatral de prolongarlo en exceso tiene un profundo sentido. Y así, el hombre del momento, el hombre cuya vida no ha sido más que instantes, es salvado por un instante, por obra y gracia de la buena intención de un poeta español de no muy grandes méritos. Pero el Don Juan de Mozart, más fiel a la esencia de Don Juan, desprecia ese momento. Recordemos ese trozo gigantesco, uno de los más gigantescos de música de todos los tiempos en que, en el último acto de la ópera de Mozart, se le brinda, por un instante, por un sólo instante, a Don Juan la salvación. Y Don Juan, que se da por primera vez plena cuenta de que las cosas van ahora "de veras", aun sabiendo que aquella oferta y que el riesgo terrible *son ciertos,* aun así, por tozudez, por desafío, se condena. ¿Por tozudez o por desafío? Más bien diríamos que por el ámbito de la arrogancia. El seductor, que sólo vivía de momentos, se había creado, no obstante, un rudimento de personalidad coherente. Con sus instantes había fraguado una continuidad en su vida, una única cosa *consistente,* una única persistencia: su arrogancia. Fiel a ella, a su hábito, el hombre de los momentos sucumbe en el momento definitivo, hundiéndose en los infiernos acompañado por los acordes de la orquesta.

Y es el que el hombre, por mucho que se disfrace de momentos, por muchos antifaces de diversidad que se ponga —como vamos a ver le ocurre a Kierkegaard—, quiéralo o no, ha de tener una continuidad, endeble o firme, pero algo ha de haber en él que sea constante. ¡Constante! Uno de los seudónimos preferidos por Kierkegaard era el de Constantino Constantius, el hombre constante, el constante artífice de la constancia. Y, en efecto, a primera vista, superficialmente, se creería que en esto consiste el evangelio kierkegaardiano: en enseñar al hombre que ha de decidirse por lo ético y no por lo estético, por el amor *constante* a una sola mujer, no por la *inconstancia* de Don Juan; por el matrimonio, como se argumenta en "In vino veritas", y no por la amorosa y versátil aventura.

VI

Mas volvamos por unos instantes a la música. ¿Es que la música es, en verdad, la pura seducción de lo sensual, el genio de la seducción, como Kierkegaard decía, algo, por tanto, demoníaco? Al menos no siempre se ha entendido así. Es bien curioso que entre los grandes artistas medievales, unos, como el Bosco, creyeron también que la música era demoníaca; otros, en cambio, que era celestial y divina. El Bosco —¡ singular coincidencia, a través de los siglos, con el filósofo danés!— sitúa en "El Jardín de las Delicias", en el maravilloso cuadro que antes se guardaba en El Escorial y ahora está en el Prado, a la música en pleno centro del infierno. La simbolizan tres gigantescos instrumentos: una cítara-laúd, una zanfoña y un bombardino, y a su lado están, según la interpretación, aguda aunque discutible, de Fränger, la personificación de la soberbia del intelecto y el orgullo de Satán. Es decir, el Bosco parece defender, como Kierkegaard, que la música, símbolo de la refinada sensualidad del espíritu, es tan diabólica como el orgullo o como la soberbia.

En cambio, otro gran artista, el Maestro Mateo, se sirve de la misma zanfoña que el Bosco convierte en pieza capital de su infierno, como el instrumento preferido por los santos para cantar las alabanzas del Señor. Y así, en el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela, para expresar la máxima beatitud, la de los coros de los bienaventurados, el Maestro Mateo recurre a la música. Allá, en el tímpano central del Pórtico, dispuestos en semicírculo, como símbolo de la serenidad y de la plenitud, los bienaventurados, cada uno con su instrumento musical en el regazo, cítara, zanfoña, vihuela, se aprestan a cantar. La sensibilísima Rosalía de Castro supo recoger la grandiosidad del símbolo:

... védeos, parecen
Qu'os labios moven, que falan quedo
Os uns c'os outros, e aló n'altura
D'o ceu a musica vai dar comenzo,
Pois os groriosos concertadores
Tempran risoños os instrumentos...

La música va a dar comienzo. ¡Cómo no recordar la tesis de San Agustín sobre la música, que no ha mucho ha resucitado en un librito interesante Henri Daverson! Ya Platón decía que la música, esta obrera de la armonía y de la euritmia, les había sido dada a los hombres por los dioses para que les acaricie sensualmente los oídos y los ner-

vios y les incline a la voluptuosidad. La música, según San Agustín, "nos la ha dado Dios como un aliado de nuestra alma, útil cuando se trata de reducir al orden y a la unión todo lo que en nosotros hay de movimiento violento y desarreglado; todo lo que, por complacencia del cuerpo y por efecto del orgullo, yerra lejos del recto camino del mediodía y de la gracia". Mas, para San Agustín, la música suprema es la música silenciosa, en relación con la cual todas las demás formas de música que analiza: la música ejecutada, la música sonora, la música oída, la música que poco más tarde vamos a tararear de memoria, no son otra cosa sino medios subordinados a un fin.

¿Qué cosa es esta música del silencio? ¿Cómo puede ser posible que la esencia de la música consista en el silencio? Parece paradójico y, sin embargo, ésta ha sido una tesis bastante difundida. En su novela "Il fuoco", D'Annunzio nos muestra a su protagonista, un compositor que en Venecia busca su inspiración, descubriendo, de pronto, en el momento en que el viento, circulando a través de los canales como por los tubos de un órgano gigantesco, se detiene y calla, que la música es eso: silencio.

> "E hai tu mai pensato che l'essenza della musica non e nei suoni?... Essa e nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue... Ogni suono e ogni accordo svegliano nel silenzio cha la precede e che li segue una voce no puo ese udita se non del nostro spirito..."

Cuando yo era estudiante en Barcelona tenía su taller en la pensión donde yo vivía un litógrafo, apasionado de la música, como no es inusitado ocurra en aquella ciudad donde con frecuencia se ven llenos los últimos pisos de un Liceo por obreros y artesanos modestos. Era un hombre ingenuo, pero sensible, y con frecuencia decía: "Para mí, lo mejor de la música es ese momento en que todos callan, en que la orquesta todavía no suena y en el que el telón va a levantarse. ¡Ah! ¡Por ese momento daría yo todo el resto!" El personaje dannunziano y mi buen litógrafo, lo mismo que el Maestro Mateo y que Rosalía, descubren que la máxima emoción de la música reside en ese momento expectante en que todo va a comenzar, en ese instante vacío aún de armonías, pero ya eterno, colmado de silencio. "La aproximación a Dios es silencio, y también tinieblas, porque es indecible", declara Daverson. Y añade: "Música silenciosa, inmóvil, puramente espiritual, liberada de esa servidumbre respecto al tiempo que encadena a la materia, es esa misteriosa "música del juicio" de la que San Agustín afirma (de Mus., 6, 7, 17-8, 22) que es la verdadera música."

Pares qu'a música vai dar comienzo.

Todos los rostros respiran ternura en el Pórtico. Y como culminación de la ternura, allá en lo alto, un silencio entre dos músicas, la suavidad del silencio. La genialidad del Pórtico consiste en aunarse en él con la roca más dura, el granito, la máxima dulzura en el gesto de los personajes que lo pueblan. "Vamos conducidos a Dios por la suavidad de sus dones", decía San Agustín. Y también: "Conquistados por su dulzura le seguimos confiados y, conducidos por ella, vamos hasta la casa de Dios" (Aug. Enarr en Ps., 41, 6).

La música en las alturas del Pórtico es la antítesis de la música demoníaca, tal como la entendieron el Bosco y Kierkegaard. Este también nos dice que ama al silencio. Pero Rehm nos enseña a desconfiar: siempre que el genial danés afirma amar algo hay, recóndito tras el amor, un odio. Así ese Frater Taciturnus, ese Johannes Silentiarius, seudónimos con que Kierkegaard se disfraza, ¿aman realmente el silencio? ¡No! Kierkegaard siente al silencio como *la magia del demonio*. Le ocurre lo que a la gran mayoría de los hombres de hoy; tiene terror del silencio. Por eso, su obra da a veces la impresión de una gigantesca garrulería. Es curioso que la misma opinión —a mi juicio injusta— he oído sobre los ensayos de Unamuno en algún sector de la juventud española actual. "Gesticula demasiado"— dicen—. Kierkegaard reflexiona, reflexiona sin parar, habla constantemente, piensa sin reposo, como para evitar que algo profundo, silencioso, no brote de su alma, no le inunde. Un típico pensador gárrulo de nuestra época, torrente fatigoso a pesar de todo su talento, es Sartre. En Kierkegaard aparece bien a las claras el temor a la dulzura. Rilke, el adivino de tantas cosas, lo dijo en uno de sus poemas franceses:

Que vaudrait la douceur
si elle n'était capable,
tendre et ineffable,
de nous faire peur?

Por su gran miedo a la dulzura, Kierkegaard aparece como escritor de tremebunda severidad. Pero el hombre se salva, no por la severidad, sino por la dulzura, recuerda Rehm. "Creo poder decir sobre mí mismo que tengo un *pathos* contra la predicación de la dulzura. Es esto algo en lo que un psicólogo profundo no dejaría de fijarse, pues precisamente la angustia con que pinto lo terrible demuestra cuán temeroso estoy ante las fuerzas que en mí operan en sentido contrario... Pasa con la suavidad como con el sentimiento; tanto más profundo es el sentimiento, tanto mayor el miedo de dejarlo notar, pues se sabe muy bien en qué colosal medida iba a manifestarse..." ¡Qué bien se conoce Kierkegaard, el dialéctico incesante, el incesante

devorador de sí mismo! ¡Cómo se revela, atemorizado ante su ternura, tras el disfraz de profeta de Viejo Testamento! Los hombres se revelan tanto más cuanto más tratan de ocultarse; tal es la enseñanza de la psicología profunda de nuestros días. Así, por ejemplo, ¡qué revelador es que Kierkegaard, el escritor que ha empleado más seudónimos en su vida, el escritor que más se disfraza, se firme con el nombre de Juan Silencidrio, el Apóstol del Silencio, que vivió durante treinta y siete años en silencio ascético. Y, esto no obstante, hay un momento en que nos dice: "El silencio es la magia del demonio; tanto más profundo es el silencio, tanto más terrible es el demonio." ¡Qué diría Kierkegaard si conociese ese silencio del psicoanalista actual que, a primera vista, parece también "magia del demonio", pues, a su conjuro, van saliendo del hontanar del alma sus heces más profundas, sus raíces más vivas y que, manejado, es, a la larga, fuente de armonía, estimulador de las fuerzas profundas que en el hombre traban su unidad!

VII

Rehm busca las raíces del problema del seductor en Kierkegaard en algo que, en su opinión, constituye la esencia de la romántica alemana. El movimiento romántico teutón es la exaltación de la vida como *paraíso de la posibilidad*. Tratemos de aclarar esto con la mayor sencillez posible: En los primeros años de su vida, ésta se le aparece al hombre como aventura ilimitada, como infinito horizonte de posibilidades. Mas, al propio tiempo, se le presenta, inexorable, la necesidad de *elegir* entre una de estas posibilidades para convertirla en realidad. Tan sólo en la fantasía perdura la posibilidad con toda su riqueza y hasta con su *terrible omnipotencia*. No es nada extraño que, en el fondo, nos encontremos en muchos hombres una tendencia a no salir de ese mundo paradisíaco de la posibilidad irrealizada, de ese mundo donde todo es posible y no es necesaria la decisión. "La posibilidad —dice Kierkegaard— consiste en eso, en que se puede". Se puede todo, es cierto; pero lo que no se puede, en forma alguna, es *no elegir,* es decir, parar el tiempo, seguir en el "paraíso de la infancia". Ante nosotros nos encontramos con la "infinita libertad de elección", con esto que a Kierkegaard angustia hasta el extremo de definir a la angustia como "la posibilidad de la libertad" o como "el vértigo de la libertad". La libertad da vértigo porque, en cada momento, nos fuerza a salir del paraíso de la posibilidad.

Kierkegaard, profeta de la decisión, no se decide nunca a ser él mismo, a ser Kierkegaard, nos señala Rehm. Escribe siempre bajo seudónimos: Víctor Eremita, Virgilius Hafniensis, el Asesor al Quidam, el Seductor, Nicolás Notabene, etc., etc., sin decidirse jamás a firmar: Sören Kierkegaard. Este estar siempre *bajo la máscara* no es, en el fondo, más que un no poder renunciar a *la posibilidad de ser otra cosa que uno mismo.* De igual forma, el Don Juan, en su mariposear sempiternamente alrededor de la fémina, no goza, como el cree, de la ocasión, sino que su fruición primaria es, en el fondo, la misma que la de nuestro filósofo. Lo más secreto del alma de Don Juan coincide con el meollo del Romanticismo y es —según Rehm— el culto a la eterna posibilidad ilimitada, una huída de esta situación a la que la naturaleza del hombre le fuerza: tener necesariamente que decidir. Aun en el mismo momento en que Kierkegaard se vuelve paladín de la decisión, de lo "ético", de lo "religioso", el análisis sutil de Rehm descubre que *está engañando.*

Kierkegaard se complace en quitarse la máscara, en abatir la visera, cuando pasa de la "comunicación indirecta" a la "comunicación directa", cuando parece querer dejar de *ser interesante* y poner sus cartas al descubierto. Pero, aun entonces, se pregunta Rehm: "Este desenmascaramiento, ¿no será una comedia más? ¿Ha dejado realmente de pretender seguir siendo interesante? Su "comunicación directa", ¿no le vuelve aún más excitante, más incitador que su "comunicación indirecta"? Seducción, mixtificación, incógnito, máscara; tales son para Rehm los mecanismos que Kierkegaard pone en juego para ocultar su intimidad, para no ser él mismo. Si Kierkegaard ha escrito el "Diario de un seductor", esa "ungeheuer pikante Leistung", esta "actividad colosalmente excitante", ha sido porque ha vivido plenamente en el seductor su oculta posibilidad, como correspondencia literaria de sí mismo, en temor y temblor, pero también en secreta y profunda aquiescencia, y así descubierto la forma básica de comunicación propia de su ser..." Se ha conducido —agrega Rehm— como seductor hacia ambos lados, tanto hacia el lado demoníaco como hacia el lado religioso.

No es mi propósito abordar ahora el estudio de la obra kierkegaardiana y de su autenticidad. Retengamos tan sólo de la crítica de Rehm la vinculación de esta obra al mito del seductor y la interpretación de la dialéctica de Kierkegaard como huída profunda de sí mismo, como constante enmascaramiento, como temor de franquear el pavoroso abismo de su melancolía. Si Kierkegaard se apasiona por Don Juan es, desde luego, por raíces irracionales de su propia alma. Es indu-

dable que, aunque no nos lo diga Rehm, en esta predilección por el seductor juega un papel importante la actitud de Kierkegaard hacia su propio padre, sobre la que tenemos pocos datos, pero entre ellos uno verdaderamente decisivo. Es sabido que el padre de Kierkegaard guardaba rebaños en su juventud en las montañas de Jutlandia, pasando por ello hambre y frío. Un día subió a una colina, en profunda depresión, y maldijo de Dios porque le dejaba a él, a un pobre niño, sufrir frío y hambre. El recuerdo de esta maldición le persiguió toda su vida, le transformó en un hombre melancólico, austero y puritano. Así, dirá más tarde Kierkegaard: "He nacido melancólico y llegué al mundo como un anciano." Tenemos, pues, en la raíz de la misma existencia de Kierkegaard una rebelión contra Dios, la cual, para el psicólogo, tiene significación muy clara. Si el padre de Kierkegaard maldice al cielo, esto lo que nos revela es una actitud de hostil violencia hacia su propia figura paternal; por otra parte, este hombre lleno de melancolía y, a la vez, de severidad religiosa, había de inducir, lógicamente, en su hijo, a la par que la obediencia, una inconsciente y profunda actitud de rebeldía y hasta de odio contra su mismo padre. No perdamos de vista que, entre sus muchas facetas, hay una en el Don Juan que es básica: la de ser un mito prometeico, un mito de la rebelión del hombre contra la figura paterna. Esta es una de las razones por las que el seductor importa sobremanera a nuestra época, que es época de rebelión contra el cielo. Uno de los escritores más sensibles a lo que en ella hay de más profundo, Alberto Camus, ha escrito en su "Prometeo en los infiernos":

> "¿Qué significa Prometeo para el hombre de hoy? Se podría afirmar, sin duda, que este rebelde alzado contra los dioses es el modelo del hombre contemporáneo, y que esta protesta, proferida hace millares de años en los desiertos escitas, termina hoy en una convulsión histórica sin par hasta el presente."

VIII

Pero ¿basta con decir que Don Juan es un mito prometeico, un mito de insurrección contra el padre o, en términos más amplios, contra la autoridad, contra los cánones culturales de la época, contra las normas, o bien, en términos trascendentes, una rebelión contra Dios, una burla de la muerte?

Desde el punto de vista de la psicología llamada profunda hay, en el psicoanálisis, un esbozo de interpretación del Don Juan como mito edipiano. Tras la burla de la muerte, lo que en esta interpretación tie-

ne Don Juan es un sentimiento de culpabilidad, un remordimiento. La curiosa ausencia de la madre en todo Don Juan que se estime es, con arreglo a las normas psicoanalíticas, la mejor demostración de su papel central. Don Juan ofende —y hasta mata— a "figuras paternales". El "convidado de piedra", que aparece al final de la obra para castigarle, no es otra cosa sino su propio remordimiento, es decir, el "super-yo" paterno que, implacable, persigue y aniquila al seductor. El "convidado de piedra" que, de manera tan lógica, se inserta en el mito de Don Juan, simboliza el sentimiento de culpabilidad; es el muerto que pervive como conciencia acusadora dentro del subconsciente del culpable.

A primera vista, la experiencia que el psicoterapeuta hace en la clínica con los tipos de donjuanismo, masculino o femenino, que algunas veces le visitan, parece confirmar esta tesis. Trátase siempre de sujetos cuya primera relación con la figura materna ha sido, en una forma u otra, anómala. Dicho en forma esquemática: el Don Juan busca incesantemente la conquista de la mujer para confrontarla con la imagen superidealizada de la madre. La madre es "otra cosa"; algo irreductible perennemente a lo que en la realidad encuentra, es decir, a la mera hembra. De aquí el resultado, transitoriamente tranquilizador, de esa confrontación: sólo la madre es santa; las demás mujeres, no son mujeres, son sólo hembras; esto es, poco más que prostitutas. Como dice von Gebsattel en su fino análisis de la figura de Don Juan: la infidelidad del Don Juan nace de una fidelidad secreta a la vivencia de la figura maternal. En esta interpretación se supera el burdo esquema que habitualmente aplican algunos psicoanalistas y al que se aferran más que por creer en él porque produce escándalo. Es la tesis de que Don Juan codicia sexualmente a la madre; como tiene que reprimir este deseo incestuoso, para defenderse de él, arrastra por los suelos toda imagen femenina; pisotea a la mujer, la deja reducida a pura hembra y se complace, en la sucesión de las conquistas, en demostrarse a sí mismo que toda mujer es seducible, que la virtud femenina no existe. Hay un cierto donjuanismo de vía estrecha que goza de gran boga en ciertas épocas históricas y en ciertos estratos sociales; en él el hombre se declara públicamente enamorado de su esposa, a la que respeta "como a su madre" o como "la madre de sus hijos", y a la cual, por lo común, prefiere frígida, sin sensualidad. Ello no le impide satisfacer su impulso sexual con otras mujeres que desprecia, con las "hembras", reiterando sin escrúpulo su encuentro anónimo con ellas, aunque consciente e inconscientemente les niega su condición de "personas".

IX

En estas interpretaciones del Don Juan no se hace más que entrever una verdad, pero sin alcanzarla. Los progresos de la psicología profunda han demostrado la importancia en la vida del hombre, no de hipotéticas "fantasías sexuales" hacia su madre, sino de algo mucho más primario: de la simbiosis que establece el niño recién nacido con el mundo maternal, en torno del cual, habitualmente, la madre es, en efecto, el elemento capital y dominante. Por nacer el hombre al mundo en estado de invalidez extrema, de absoluta indefensión, ha de desarrollar su corteza cerebral en el sector de ésta que luego le va a permitir *hacerse cargo de la realidad,* bajo el amparo de lo que yo he llamado la "urdimbre afectiva". Madre e hijo, o si se quiere hombre recién nacido y mundo maternal, forman una estrecha unidad. En esta época de la vida el nuevo ser no distingue el mundo exterior del interior, la conciencia no está diferenciada del subconsciente; todo forma un mismo ser. Tampoco existe el tú; por tanto, no puede haber "codicia" de la madre, con la cual la única relación existente es la de una bienaventurada fusión, lo cual da origen a lo que Freud llamó el "sentimiento oceánico", es decir, a la sensación de bienaventuranza; crea la situación paradisíaca. Más adelante, así como el juego va a servir para que el niño desarrolle su yo en un ambiente de protección, esta situación paradisíaca, de mundo sin resistencias, sin oposición, sin contrariedades, será continuada y prolongada por obra y magia de la fantasía. La fantasía sirve en la vida del hombre como dispositivo que le protege y le permite "madurar", como una suerte de "tercer útero". Pues el hombre discurre, en su desarrollo, por una serie de *matrices protectoras.* Después de su primer útero protector, el útero biológico, pasa al hombre recién nacido, a ser abrigado, amparado y modelado, por el que Portmann ha llamado su "útero social", formado por su perimundo materno. Gracias a este segundo útero, el ser abortivo que es el hombre recién nacido puede completar su evolución, *en protección afectiva,* pero ahora ya en contacto paulatino con las cosas, con las realidades ofensivas del mundo en torno. Más adelante, su tercer matriz protectora ha de acompañarle largo trecho de la vida en forma de segunda madre: como mundo de la fantasía que, en ciertos casos, como vemos ocurre en Proust, no difiere en nada del mundo del recuerdo. Kunz ha señalado el carácter "maternal" de la añoranza nostálgica como fenómeno parcial del sello ma-

terno que tiene toda lontananza para el hombre. Pero yo pienso que ésta no es más que una de las expresiones de esos dispositivos que, en la vida del hombre, van sustituyendo el amparo maternal que es necesario para que el espíritu humano se vaya realizando, paulatinamente, por experiencias progresivas y lentas, en contacto con la realidad. Dos de estos dispositivos fundamentales son el juego y la fantasía.

Es fácil despreciar a Don Juan y decir de él, sabiendo que con ello nos ganamos la simpatía de las personas honorables, que es un granuja. Pero si así fuera, si no fuese otra cosa que un granuja, Don Juan no tendrá por qué presentársenos con carácter "fascinoso". Algo tiene que haber en él, entreverado en sus pecados, de positivo, de importante. En efecto, Don Juan persigue en toda hembra una promesa fabulosa: la del retorno al paraíso maternal, a la simbiosis feliz de un mundo que era el "mundo de la posibilidad ilimitada", el mundo infantil, el de la fusión con la madre. Es decir, al mismo mundo que, según la tesis de Rehm, se actualiza y cobra vigor en todo romanticismo y, fundamentalmente, en la romántica teutona. No importa que constantemente este ideal que persigue se le esfume entre las manos y se desvanezca. Sería incompleto ver en Don Juan tan sólo un ser diabólico que, ya que no puede tener a la madre, se complace en humillar a la hembra; al mismo tiempo —y ésta es la ley del subconsciente, la posible coexistencia en una misma situación anímica de estados que a nosotros, conscientemente, nos parecen incompatibles— persigue en cada hembra que humilla y seduce un ideal irrealizable y paradisíaco: el de reencontrarse en su primera urdimbre afectiva, en su vinculación infantil con la madre. Tras el granuja hay en Don Juan algo oscuro que le redime: una quijotesca nostalgia.

X

Para comprender mejor esto es menester nos ocupemos por unos momentos de una realidad humana de insólita envergadura que cada día se vuelve más patente a los ojos de los que tratan con los hombres secretos recovecos del alma, es decir, de los psicoterapeutas. La posibilidad que tiene el hombre de hacerse cargo, en el curso ulterior de su vida, de realidades tan importantes como son la realidad ajena y la realidad propia, es decir, la posibilidad de hacerse cargo de la realidad del prójimo y de la realidad de uno mismo, depende, en forma primaria y radical, de la manera como se ha establecido en su primerísima infancia la urdimbre simbiótica que vincula al niño recién na-

cido con el mundo materno. El psicoterapeuta de hoy, en medio de su tarea cotidiana, se ve sorprendido por un fenómeno insólito, fenómeno al que se dedican en la actualidad innumerables estudios, que es objeto de congresos y de anales: el de la *transferencia afectiva*. De pronto, su enfermo, el neurótico, o el psicópata grave, o el esquizofrénico, pero también el sujeto "normal" que se somete, por ejemplo, a un análisis didáctico, "transfiere" al médico, sin poder remediarlo, sentimientos afectivos intensos que ha tenido en su infancia por personas que en ella han jugado un papel decisivo: padres, hermanos, amas, educadores. Esta *transferencia afectiva* no es siempre, como vulgarmente se piensa, un "enamoramiento" del enfermo por su médico, sino que se compone de los sentimientos más diversos: amor y, a la vez, odio, confianza ciega y duda, estimación y desprecio, obediencia y oposición obstinada, necesidad de amparo y testaruda resistencia, benevolencia y envidia, etc., etc. Lo que, en suma, ocurre en este "proceso de transferencia afectiva" no es, ni mucho menos, un enamoramiento, sino una reactivación, una violenta reviviscencia de las primarias emociones infantiles hacia su primerísimo prójimo, que no es ni siquiera hombre o mujer, sino algo neutro, a la vez masculino y femenino, lo que los analistas de la escuela de Jung llaman el *ouroboros materno*. Parece como si, en virtud de la "situación analítica", se hubiese puesto súbitamente al descubierto la "urdimbre simbiótica", es decir, la trama sutil de afectos sobre la cual, en nuestra vida cotidiana, se va tejiendo la relación con el prójimo.

De esta suerte, el moderno psicoterapeuta —y todo médico el día de mañana tendrá que aprender, científicamente, a ser de una forma u otra psicoterapeuta— se ve involuntariamente enfrentado, en su práctica clínica, por el problema de la seducción. Descubre que su técnica es, a primera vista, aparente e involuntariamente, una *técnica de seducción*. No es, por tanto, extraño que el tema de Don Juan, desde comienzo de siglo, haya cautivado a los médicos. Aunque examinando atentamente el problema nos encontramos que de lo que en realidad se trata en la transferencia afectiva no es de una *se*-ducción, sino de un proceso de *con*-ducción; no de un llevar *por caminos extraviados*, sino de un *enderezamiento* de la vida afectiva del enfermo.

En efecto, sólo por este método de revivir emociones infantiles, esto es, de volver consciente la primera urdimbre simbiótica que, por su defectuosa estructura, no permitía una relación normal con el prójimo como tal prójimo, se consigue reconstruir la urdimbre simbiótica en tal forma que, en el futuro, el sujeto neurótico —y para el psicoterapeuta todos lo son— sea capaz de elaborar hacia los demás,

hacia *el otro,* una relación normal. Por consiguiente, la *se*-ducción por el médico constituye uno de los caminos para la *con*-ducción del paciente a una vida afectiva más madura, esto es, gracias a la reconstrucción de sus primarias vivencias emocionales, en cuya reconstrucción el médico funciona como "mundo maternal", como madre, el enfermo se vuelve capaz de "hacerse cargo de la realidad de los otros" sin excesivas perturbaciones afectivas. Para lo cual, naturalmente, una etapa indispensable es que el paciente aprenda antes, también, a hacerse "cargo de sí mismo".

En nuestra época se ha comenzado a descubrir que la vida afectiva no es un *apéndice* o una perturbación incómoda de la vida espiritual del hombre, ni tampoco que la *relación con el prójimo* es algo *adjetivo* al ser humano, algo que *se agrega* al individuo como un complemento de su ser. Tanto la vida emocional como la relación con el prójimo son integrantes fundamentales de su anatomía. La inteligencia no es posible, es decir, *no se desarrolla,* si antes de que exista como tal no se ha constituído una urdimbre simbiótica afectiva con los seres protectores que le sirve de *matriz* o *placenta.* La capacidad de *objetivar* el mundo en torno exige que haya existido una simbiosis afectiva relativamente eficaz entre el niño y su madre. En este sentido las observaciones, más o menos discutibles, hechas en el "hombre feral", es decir, en los hombres en estado de imbecilidad por falta de amparo materno, están siendo confirmadas por la apasionante experiencia realizada en la psicoterapia de psicosis muy profundas, como la esquizofrenia. En ellas —tal como ocurre con el caso de M.-A. Sechehaye o en los de Rose— vemos que el proceso curativo se realiza gracias a que al restablecerse con el psicoterapeuta la urdimbre afectiva que, por diversas causas, no había llegado a fraguar con la madre, el enfermo, poco a poco, paulatina, lentísimamente, se vuelve capaz de distinguir la realidad objetiva como tal, es decir, la curación se hace en la medida en que el enfermo se vuelve capaz de "hacerse cargo de las cosas", y esto únicamente es factible al ser zurcida de nuevo, por el psicoterapeuta, la trama afectiva de la infancia del sujeto, que se encontraba desbaratada y maltrecha.

Nos preguntamos en seguida: ¿Y cómo se realizaba esta *conducción,* este enderezamiento de la vida afectiva torcida en la infancia cuando no existía la psicoterapia? A ello es fácil responder. Todas esas formas de enamoramiento fascinoso que, sobre todo a partir del siglo XVIII, intrigan a novelistas y escritores, y que algunos, como Stendhal, califican de "cristalización"; otros, como Proust, de fascinación, y todos de proceso ilusorio, llenaba, en parte, mal que bien, su come-

tido. La psicoterapia actual no representa otra cosa sino el intento de reducir a razón científica y a sistema perfectible factores que, en todo tiempo, han jugado trascendental papel en la vida del hombre, promoviendo la maduración, ayudándole a "liquidar", poco a poco y a trompicones, los restos estériles y perturbadores de vida emocional infantil que en él subsisten, que subsisten en todo hombre, de manera similar a como, aun en la sociedad más perfecta, sabemos subsisten, y hasta a veces es conveniente que así suceda, seres extravagantes y anómalos.

En Don Juan, como en otros toxicómanos —pues en el fondo Don Juan es un magnífico toxicómano, un hombre que se droga de féminas, así como otros lo hacen de cocaína, no para escapar de algo, de un remordimiento como algunos psicoanalistas creen, del remordimiento edipiano, sino para buscar algo, que no sabe bien lo que es, pero de que es incapaz de prescindir— hay una perturbación primaria de esta vinculación afectiva, en el umbral de la vida, con lo maternal. Perturbación que el técnico sabe que no está muy lejos de la que induce —o fomenta, pues la existencia de un factor constitucional parece verosímil— la homosexualidad, por lo que no ha de extrañarnos que algunos médicos hayan sospechado que Don Juan no es tan viril como a primera vista parece. El homosexual también es víctima —probablemente, entre otras cosas— de una fijación anormal a la impronta materna. Pero lo mismo que ocurre con Don Juan, esta excesiva fijación maternal, tan peligrosa para el hombre, no siempre es una influencia negativa, catastrófica. Muchas veces, como hemos de ver a continuación, la encontramos misteriosamente unida a la raíz misma de estupendas energías creadoras, como ha ocurrido, por ejemplo, con Leonardo da Vinci, como demuestra recientemente Neumann en un hermoso librito: "Kunst und erchöpfrisches Unbewusstes".

XI

Conviene que, antes de seguir adelante, nos anticipemos a una objeción y evitemos un equívoco. Los intentos que en los últimos años se han llevado a cabo —principalmente por psicoanalistas— para explicar de manera *reductiva* las actividades más elevadas del espíritu o los problemas más complejos de la historia y de la existencia humana han desacreditado el método a los ojos de muchas gentes. La expresión característica de este método reductivo es la del "no es más que". Así, el amor no sería *más que* una sublimación de la líbido; el arte plástico

no sería *más que* una sublimación de la etapa anal; la cirujía no sería *más que* una sublimación de la agresividad, etc. Y, por tanto, el Don Juan, la sublimación de un complejo de Edipo o, por lo menos, "no sería más que" un neurótico. Todos estos intentos de reducir la complejidad del hombre a un "no es más que" han pasado o están, afortunadamente, en plena decadencia. Constituyen una etapa rudimentaria de la reflexión científica que, al parecer, es preciso recorrer en todo camino hacia el progreso. Así, cuando un histólogo del siglo pasado descubría la maravillosa textura del sistema nervioso, también se veía tentado a exclamar: "El espíritu humano, la inteligencia "no es más que" estructura nerviosa." Pero hay un error contrario; consiste en despreciar estos descubrimientos y al "no es más que" responder con una tonta resistencia a enterarse de las realidades que estos nuevos métodos de investigación abren a los ojos de los hombres.

El psicoanalista se parece , en muchas ocasiones, a un topo que intentase clasificar, desde sus raíces, la rica flora vegetal de un bosque. Forzosamente, por la índole misma de sus puntos de vista, sus módulos de clasificación resultan monótonos. La poderosa encina o el frágil cañaveral, vistos desde sus raíces, se parecen entre sí mucho más que examinados en su floración o en su follaje. Pero sería estúpido prescindir de esta innegable verdad: que lo que el árbol o el arbusto son, lo son *desde sus raíces* y gracias a ellas. El mundo del análisis profundo de la psique ha *agregado* al estudio del hombre *una realidad con la que hay que contar;* una realidad que casi siempre es *una realidad clave,* aunque con ella, naturalmente, nunca se explica *todo el resto.* Al aplicar al estudio del problema del seductor los resultados y observaciones de la psicología profunda no pretendemos decir que el seductor y la seducción *no son más que* reacciones a procesos neuróticos, sino que, en la realidad a que apuntan, de gran importancia para el hombre, debemos *también* tener presente lo que pasa en los subterráneos de la humana naturaleza.

Hasta ahora parece que Don Juan —el *se*-ductor— salía un poco malparado de nuestras consideraciones. En cambio, el analista —el *con*-ductor— al enderezar la neurosis se nos ofrece como un tipo "positivo" de hombre. ¿Por qué? Porque Don Juan es víctima *inconsciente* de sus reacciones emocionales y, en cambio, el analista ha aprendido, por vocación, estudio, experiencia y no en último término por el llamado "análisis didáctico", a *controlarlas.* ¿Qué quiere decir esto? Repitámoslo con palabras de un excelente psicoanalista, de Carlos Müller-Braunschweig: "No es superfluo decir que el psicoterapeuta no ha de pretender *conducir a su enfermo,* sino que, en un trabajo común,

pero bajo su dirección experta, ha de hacer que su analizado aprenda a conducir su vida, independientemente del psicoterapeuta y de manera autónoma." No otra cosa proclamaba Freud en un párrafo de sus obras, citado por el propio Müller-Braunschweig: "Con toda decisión hemos de negarnos a convertir en propiedad nuestra al enfermo que se entrega en nuestras manos en busca de auxilios, a formar su destino, a imprimirle nuestros ideales y, con la soberbia del creador, a modelarlo a imagen y semejanza nuestra, esto es, a la imagen que a nosotros nos complace. El enfermo debe ser educado no para ser parecido a nosotros, sino para liberarse de sí mismo y completar su propio ser."

No está de más nunca recordar estas palabras de Freud, y más en nuestra época, propicia a correr frívolamente toda suerte de aventuras, aun las más extremas del espíritu, sin darse cuenta de sus peligros. En algún lugar he señalado cómo la visión sobre la realidad profunda del hombre que se adquiere con el psicoanálisis no se logra sin tener que superar graves riesgos; uno de ellos, el más grave, el de deformar, como ocurre con el microscopio electrónico, con nuestro instrumento de trabajo, la misma realidad profunda que observamos. Pero, además, conviene tener siempre presente que nadie está más cerca de extraviarse que quien pretende *con-ducir*. Esto ocurre con mucha más frecuencia de lo que se cree. El *con-ductor*, es decir, el psicoterapeuta, es en mayor medida de lo que él piensa, a su vez, *se-ducido*, no por el arrebato pasional de sus enfermos, sino por el contacto continuado con capas profundas de la psique que le contaminan e invaden sin que él mismo llegue a darse cuenta de ello.

Y, por el contrario, el *se-ductor*, el hombre que conduce por caminos extraviados, puede, acaso por ello mismo, llegar a importantes descubrimientos; llevado de su insatisfacción amorosa, en virtud de esa alterada vinculación profunda con lo maternal, se ve impulsado a realizar un largo recorrido antes de llegar a su terminal aquietamiento. Esta larga vía de peregrinación en busca de algo inexpreso proporciona en ocasiones a la humanidad —tal ha ocurrido con Kierkegaard, con Proust y con Rilke— tesoros inapreciables de penetración y de belleza. El camino del seductor, camino por lo general torturado y tortuoso, no es siempre infecundo. En el fondo del alma humana siempre hay una guía, superior a la que pueda prestar el psicoterapeuta, y que, por vicisitudes innúmeras, conduce a veces no ya a la curación, sino a algo más importante, a la gran obra de creación que enriquece el acervo espiritual de la raza humana. Y, de esta suerte, darse el caso paradójico, bien claro en Kierkegaard, que ha llevado a tantos espíritus al camino de la religión, y también en Rilke y en Proust, de que la obra

que a los ojos del analista puede parecer neurótica, obra de seducción, es, en realidad, obra conductora, vivificante de profundas fuerzas secretas. ¡A cuántas almas no ha servido de guía o de apoyo —en su vida y después de su muerte— Rainer María Rilke, el poeta!

¿Qué condiciones se requieren para que esta conducción del prójimo sea eficaz, para que la seducción de la psicoterapia cumpla su objetivo, que no es otro que encauzar las fuerzas curativas que yacen siempre en el alma del hombre? Escuchemos a un psicoanalista preminente, al ya mencionado Müller-Braunschweig: "El psicoterapeuta tiene que partir del convencimiento de que el hombre posee la capacidad básica de madurar en mayor o menor medida hasta convertirse en una personalidad independiente y libre. *Sólo así puede concebirle en toda su peculiar dignidad que le destaca del resto de la naturaleza.*" Si tenemos presente que éstas son las palabras de un psicoanalista ortodoxo, podremos medir el inmenso camino que se ha recorrido en la mentalidad de los psicoterapeutas de todas las escuelas en los últimos años. Pero aún hay más. Añade Müller-Braunschweig: "La condición fundamental, importante y central es en el psicoterapeuta la capacidad para el amor al prójimo, no entendida como un sentimentalismo afectivo, sino como *el eslabón terminal de una vía llena de renuncias, privaciones y peligros.*"

Para que la transferencia afectiva sea manejada en forma que desarrolle en el enfermo la capacidad para conducir su vida de manera autónoma es preciso que, en la relación emocional entre médico y enfermo, el primero mantenga en todo momento una *distancia.* El problema técnico de la psicoterapia puede, en realidad, reducirse, afirma Müller-Braunschweig, a estas dos palabras: "Amor y distancia." Pues hasta el analista más experto no puede librarse de reaccionar, en ocasiones, de manera negativa o positiva, ante las exploraciones afectivas de sus pacientes. Con ello, al actual psicoanálisis, al descubrir las raíces profundas de este ritmo de dureza y afecto, de severidad y de blandura, que ha constituído siempre la trama básica de toda educación, no hace más que penetrar en un misterio de las relaciones interhumanas maravillosamente simbolizado ya en una parábola evangélica. ¿Recordáis el cuadro maravilloso de Correggio que hay en el Museo del Prado? Impetuosa, al saber la resurrección de Jesús, María Magdalena quiere cerciorarse de que Aquel que le ha aparecido es verdaderamente Jesús de Galilea. *¡Noli me tangere!,* dice entonces el Señor. En ese magnífico sermón del "Amor de la Magdalena", que según expresión del propio Rilke hace superfluas otras de sus obras, desarrolla el poeta, como el tema de una sonata, prodigiosamente, el del ritmo, esencial

en el amor personal, entre atracción y distanciamiento, entre proximidad y lejanía, entre presencia y ausencia. Al cabo de los años, el ejercicio continuado por el médico de esa caridad incompleta, imperfecta, llena de lagunas y a veces de errores, que es su práctica profesional, acaba enseñándole también que el último secreto de su acción psicoterápica reside en una imitación grosera, pero literal, de la pauta evangélica. Frente a los impulsos inconscientes que no sólo afectan al enfermo, sino también al médico, no hay más que una norma y una actitud: mantener la distancia que permite hacernos cargo de la realidad de la situación, y por ello "convertir ésta de situación que arrastra en situación que conducimos y guiamos" (Müller-Braunschweig).

(Concluirá en el próximo número.)

Juan Rof Carballo.
Eduardo Dato, 8.
MADRID

SONETOS DE BURGOHONDO

POR

RAMON DE GARCIASOL

1)

CAMPESINA MUERTA

LA *pobre anciana, ya sarmiento humano,*
es un trozo de tierra con mortaja.
Sobre suelo de tierra está la caja
de pino resinero. Anda el verano

amarillo y maduro. Olor a grano
reciente y a cosecha nueva baja
de los trojes. Afuera se trabaja
en las eras, los huertos... Mano

sobre mano, la muerta. Suena y cala
con su lluvia de bronce la campana
de la iglesia románica. La sala

se llena de latines campesinos.
Y cuatro hombros de tierra y de besana
alzan la tierra sobre sus destinos.

2)

ALAMO DE BURGOHONDO

ALAMO *del camino de Burgohondo*
al sol varón de Gredos, compañero
medio loco de abril y loco entero
de saberte crecido desde el fondo

rumoroso de brisa y serranía.
Alamo, chopo humilde, de madera
sin olor a ataúd, oh pajarera,
de libertad y amor de cada día.

Álamo caminante hacia la altura,
sabio en cigüeñas y en melocotones,
en desnudarte de hojas la cintura

cuando septiembre viste de amarillo
y azucara un relevo de emociones,
tallas de tiempo a punta de cuchillo.

3)

ANOCHECER FRENTE A GREDOS

Y *nos hemos callado. Algo se muere*
con lenta majestad. Tienen las cumbres
un resplandor frutal de últimas lumbres,
Viene el buey de la noche mansa. Hiere

el tránsito solemne el son profundo
del agua en las gargantas regadoras.
También calla el olor las heridoras
preguntas manantiales. Cesa el mundo

de estar presente. Sangra por los lomos
de la Sierra la sombra igualadora.
Al borde de ser piedra estamos. Somos

ahogo mineral que se diluye,
hasta que suena un grillo y la sonora
noche de Gredos del silencio fluye.

4)

IGNORADA HERMOSURA

JUNTO *a tanto milagro, qué tristeza,*
Señor. Desatendido está el sosiego
matriarcal del paisaje bajo el riego
juvenil de esta lluvia de riqueza.

Sobre la parra el agua melodiosa
está queriendo alzarse hasta palabra,

y no hay oído atento para que abra
el contento sereno la sabrosa,

humilde flor del agradecimiento.
El campo aguarda la mirada humana,
fiel perro al que detuvo su contento

anubarrada cara de amargura.
¿Espera tanta gracia su mañana
o para quién se viste la hermosura?

5)

MENSAJE CIFRADO

¿QUÉ *me quieres decir, montés romero,*
qué señales me das cuando tus ramas
se exaltan con el viento? ¿A qué me llamas
insistiendo en tu luz, limpio lucero?

Arroyuelo serrano, ¿qué alegría
te da canto sin tregua, que desata
los nudos temerosos? Verde mata
de menta en la ladera, ¿qué decía

el pájaro fugado a nuestra vista?
¿Quién te pinta la cara, flor cerrera
sin nombre conocido? Y tú, flautista

de la noche en la charca, ¿qué sugieres
o dices, que no entiendo tu manera?
¡Ay, dulce confusión, Dios! ¿Qué me quieres?

6)

LLUVIA EN LA ALDEA

HA *llovido en la aldea mansamente,*
de lágrimas sin causa, y está el suelo
de verano encharcado. Un turbio velo
ha borrado el paisaje, refulgente

de verdor en la vid recién lavada
al sol cansado de la tarde fría.
Huele la tierra a miel y lejanía,
y Gredos aparece hosca y morada

bajo un palio de grises frioleros.
Recogida tristeza el campo siente
contagiando a la carne. Hay hormigueros

inundados. Las luces, tan heridas,
anticipan otoño, y el poniente
llena la boca de hojas desprendidas.

7)

TORMENTA DE VIENTO

HAY *maternal tristeza por las cosas,*
un silencio sin pájaros. La rama
desgarrada con fruto, al cielo clama
como niño caído. Poderosas

piedras sobre los siglos colocadas
cantando al hombre que les dió su estilo,
ya son cantos rodados. Roto el hilo
entre la flor y el tallo, derribadas

cabezas por el suelo, ayer ternura.
El árbol poderoso es un lamento
de muñones al aire. La verdura,

de miedo amarillece. El campo calla,
espera dignamente. Anoche el viento
le ha cruzado la cara con su tralla.

8)

AZUL DE GREDOS

MEJOR *hubiese obrado la ceguera.*
que recordarte siempre, azul serrano
o prolongada herida de un lejano
brote que nunca salva la cadera

en asunción a rama. Quiere el hueso
preso echarse a volar. Duele en la yema
de la semilla un grito que se quema
por liberarse en ala. Sube peso

inocente de curva de manzana
la saliva que piensa en el romero.
Sabe la sien, por eso se hace cana,

que el saber es leñoso y no consuela.
La nostalgia, molino y molinero,
hace del hombre trigo de su muela.

9)

TIERRA SENSITIVA

SE *adelgaza la luz y más se dora,*
melocotón maduro. Dios resuena
en el aire, cristal tañido. Apena
tanta belleza alerta en la sonora

soledad de los campos. La semilla
ha cumplido su ciclo y multiplica
el milagro del pan, que nos implica
con hombres y cosechas. Agavilla

su pasmo el pensamiento. El alma pesa
en la carne, rimando flor e idea.
En los ojos sin fondo se represa

amarillo dulzor sabroso a estío.
Cuando mi sentimiento tierra sea
otro hombre sentirá con algo mío.

10)

G R E D O S

APETECIDAS *luces, tan sabrosas,*
sobre la clara cumbre. Con los dedos
he tocado el silencio, piel de Gredos,
comido de su paz, abierto rosas

o ventanas, al pasmo azul del cielo,
al rumor del arroyo, casi risa
de tan humana, de la esposa o brisa.
La carne es tierra con razón y vuelo,

empapado terruño de alegría
o desazón. Las nubes, inocentes,
pasan y nublan un momento el día

para dar al color mayor decoro.
Y sigue hacia la mar, bajo los puentes,
la vida, agua inmortal, abril sonoro.

11)

SILENCIO DEL MEDIODIA

TODO *brilla en su ritmo. Azul el cielo*
serenador, con nubes bogadoras
que se disuelven, cambian. Las cantoras
hojas con viento al sol, tal un revuelo

alado, acorde de ola: pino, olivo
trepador por la vid que le decora;
mimbreras, juncia, menta, reidora
sonería del chopo sensitivo.

El prado amarillece y se retira
el verde, tan sediento, a la hondonada
con un hilillo de agua. Gredos mira

—rosa bajo su malva melodía—
pastoreando paz, con la cayada
del Alberche en el valle. Es mediodía.

12)

UNA MADRE GRITA POR EL CAMPO

SI *doliese el sarmiento despojado*
del racimo; clamase su amargura,
desgarradora sed y calentura
el arroyo sin agua; si el arado

sacase el gusto amargo del campillo
estéril, pedregoso, con arena
para espinosa aliaga, alguna avena
loca soñando trigo; si el cuchillo

dijese de la sangre, y la amapola
rompiese a hablar con miedo; si los ojos
ciegos, que vieron... Una madre sola,

por la tarde, rabiosa, un oleaje
de luto visceral por los rastrojos
cuelga negros crespones del paisaje.

13)

UN MOMENTO CAMPESINO

Dos *mariposas blancas en la hoja*
del mimbre que se curva a la corriente,
luego en la diminuta y refulgente
florecilla azulada que se moja

entre los frescos berros, y otro vuelo
sobre la paz rural de la mañana
pasando de la juncia a menta, a vana
espiguilla sin grano. Brama el suelo

hirviendo luz de agosto embestidora.
Salta la rana al charco y se verdea
la sangre de frescura. Ruiseñora

gota de luz de un pájaro nos cala
de tiempo el humus, y la carne airea
soplo de Gredos investido de ala.

14)

SIESTA EN EL CAMPO

Un *cernido zumbar muele la abeja*
aovillando la tarde en hilo de oro.
(La tarde es un silencio alto y sonoro.)
Se alejan los sentidos y se aleja

la conciencia, resaca que me exhibe
misteriosos dibujos en la arena.
Traspuesto entre la hierba, se me llena
el pecho de cosechas, y me vive

otra medida, ya prado en el prado.
Una semilla nace más semilla
en la verde ladera del costado,

vuelta la idea tierra. Me despierta
el sol, duro, en la cara. ¡La aldabilla
iba a poner de par en par la puerta!

15)

PERPLEJIDAD

TODO *está ahí, seguro de mañana.*
El orden inmortal de las semillas,
la risa juvenil de las sencillas
bocas que no han mordido la manzana.

Enfrente Gredos, ola de colores
magnificando el día agonizante,
luego nevada al sol, tiempo cambiante
idéntico a sí mismo. Los olores

del origen, alzando nuevo fruto,
indistinto al mirar. El mismo zumo
hará el melocotón, y el diminuto

perfil la hoja del trébol. Lo que era,
madre, es y será. Pero este humo
¿alzará en otra casa su bandera?

Ramón de Garciasol.
Cristóbal Bordiú, 21.
MADRID

LAS ESCUELAS PICTORICAS ESPAÑOLAS EN LOS GRANDES MOVIMIENTOS UNIVERSALES

POR

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

Vamos a responder a una cuestión que arrastra, implícito, todo un largo capítulo de eficacias, seguridades y aciertos de la pintura española. Todos ellos contrastados, no en su propia excelencia ni estimados en su casero y natural clima, sino puestos a prueba definitiva en el metabolismo complicado del arte mundial. Tarea que aconseja explicar, antes de entrar en materia, el título, pues pudiera introducir a sofisma en su referencia a escuelas pictóricas.

Una escuela significa un despliegue de fuerzas, con parecidos propósitos y semejantes medios, actuando en torno a una o varias figuras señeras y definidoras, y todo ello, desarrollándose en un mismo centro. Y éste de los centros o puntos reticulares del arte es uno de los problemas más necesitados de estudio y aclaración. No siempre tales centros van adheridos a una preponderancia política, económica o simplemente cultural, y muy frecuentemente quedan desligados de ella. Los centros sexcentistas —Amberes, Amsterdam, Nápoles o Sevilla— no solían ir acompañados de capitalidad política, y en ocasiones son más difíciles de explicar que la policelular capitanía estética de la Italia cuatrocentista. Las razones económicas y de mecenazgo han ido desapareciendo en toda Europa a tenor de la magnificación centralista para, desde 1800 aproximadamente, coincidiendo con un momento de macrocefalia francesa, anclarse en París. Excepto un fugaz e intermitente brillo de Roma —que debe preverse pueda recuperar en nuestros días—, París ha continuado siendo el centro indiscutible, amparador de las muchas y dispares escuelas pictóricas de nuestro tiempo.

Ello ha bastado para producir categorías; aparte de este máximo centro internacional que es París, cada estado del Occidente de Europa ha conseguido hacer pervivir otros centros de segundo orden en sus respectivas capitales, aprovechando para su cuantía la natural defunción de las escuelas regionales tradicionales, en otros casos objeto de curiosas resurrecciones. Sabido es que la escuela milanesa de pintura se eclipsó entre los siglos XVII y XIX, como lo hizo la catalana entre el XV y el XIX. Madrid nunca ha abdicado, sin embargo, de su rango de capitalidad artística de España, no conseguido hasta el siglo XVII, y mantenido desde entonces, a veces con harta dificultad. Y, además, formando escuela, pero tan sólo en cuanto a caracteres defensivos, medrosos, temerosos de novedad. Pasadas a consideración de pasada antología las viejas escuelas sevillana, cordobesa, granadina, murciana y valenciana, los otros dos focos que han acompañado a Madrid en su menester directivo de escuela no han sido más que dos; uno, el renacido de Cataluña, o, más exactamente, de Barcelona; otro, inédito en los siglos anteriores, pero presente en el actual con desusadas pujanza y seguridad, el del Norte, casi del todo vizcaíno, pero con importantes enclaves en Guipúzcoa, Alava y Asturias. Por consiguiente, las tres escuelas pictóricas de nuestro siglo serán la castellana, la catalana y la vascongada.

La primera condensaba, en modo muy variamente afortunado, las herencias de siglos anteriores, tratando de unificar cualquier heterogeneidad de tiempos y de modulaciones en una sola y única constante de realismo. La escuela catalana, o más bien barcelonesa, se olvidaba deliberadamente de su lejano brillo para constituirse un programa mediante despojos de lo francés. Y, en fin, la tercera escuela activa, la nórdica, comenzaba su vida con un empuje notable y un brío propio, cuya difícil definición no se limitaba a estéticas tradicionales, como en el caso madrileño, ni a importadas, como en el barcelonés, sino que fluctuaba genialmente entre unas y otras.

Sería inocente y gratuito tratar de rellenar la venidera disgresión de la trascendencia de unas escuelas diversificadas según módulos regionales, potentes en siglos pasados, pero que difícilmente pueden serlo en el nuestro, bien demostrativo de que en un mismo centro pueden coexistir, a un tiempo, acentos contrapuestos. Ya se indicó algún carácter diferenciador de las tres escuelas dichas, pero claro está que su programática contaba poco frente a los complejos problemas estéticos, planteados más allá de los Pirineos. Y sea por nuestra situación periférica con respecto a Europa, sea por nuestra débil contextura política y cultural en los momentos que forjaban lo que hoy entendemos por pintura moderna, el hecho es que hemos permanecido premeditadamente apartados de semejante forja, gastando nuestras sanas fuerzas en entretenimientos inocuos, casi infantiles. Pero erraría quien dedujese de la precedente afirmación que España ha quedado ausente en la investigación, invención y perfección de las nuevas concepciones plásticas, si nos faltaba el auxilio de signo político, económico o simplemente propagandístico que necesariamente ha de acompañar a una revolución de cualquier contenido para dotarla de espinazo consistente, si nos faltaba incluso la inquietud colectiva que autorizase tal rebeldía, no nos han faltado las personalidades de primer orden, respaldadas por la sensibilidad forastera, que las advirtió y recompensó. De suerte que, al mismo tiempo que la pintura española de dentro de España se esforzaba en aparecer mansa y ajena a problemáticas, según la angustiosa tutela de las academias exigía, lo español era saludado en Europa como materia preciosa, bien capaz de la más sutil y varia versión dialéctica. Lo español, he dicho, y los españoles. Por consiguiente, en lugar de continuar hablando de escuelas españolas, lo haremos en singular, bien que cada una de nuestras ricas personalidades equivaldrá en sí misma al vigor de toda una escuela. El hecho de que en el grandísimo barajar de estéticos novecentistas España haya impreso su huella del modo menos

deliberado y más espontáneo posible, actuando siempre con las geográficas limitaciones a que obligan lejanía y periferia, confluyendo por todos los posibles caminos de tiempo y espacio hacia la textura y configuración de toda la pintura actual, es hecho —afirmamos— de casi cegador orgullo para nosotros. Pasaremos a exponerlo con la discreción, pero también con la vanidad, que justifica este orgullo.

* * *

El primer gran movimiento europeo, renovador de la pintura, sólo comparable en trascendencia a la gestión del Giotto, es el Impresionismo. Aún está por estudiar con el deseado pormenor la enorme dosis hispánica contenida en este movimiento, y casi pudiera enhebrarse mediante confesiones de lengua francesa. Goya es la gran fuente del Impresionismo, pero no es éste el momento de detallarla como extraordinario prólogo. Preferimos comenzar con el primer impresionista, Manet, en quien se vertía a raudales toda especie de pintura española. Mucho Goya, ciertamente, pero un Goya de memoria, un Goya soñado y que desaparece casi totalmente de Manet después del viaje a España. Menos espectaculares y escandalosos, pero más ciertos, eran los recuerdos de otros maestros españoles: Ribera, con su habitual opulencia y pastosidad de pincelada, como con su tan medida dosificación de negros, queda presente en "Le dejeuner sur l'herbe"; toda la vieja escuela española ha colaborado con la maravillosa sencillez humana de "Le fifre", y mucho de Velázquez permanece en los más ponderados y sueltos retratos de Manet, hasta en los soldados del "Fusilamiento de Maximiliano", completando lo goyesco del tema. Así, pues, el Impresionismo comenzaba su fe de vida otorgando clara preeminencia a la sencillez y al fuerte rigor españoles, reconocida su dignísima introversión, su contención de medios. Podrá ser objetado que también ha sido Velázquez el mentor de rezagados del realismo francés, como

Leon Bonnat, pero siempre con la distancia precisa entre el inventor y el repetidor. En cuanto a "El Greco", ya bien conocido y asimilado por Courbet —pues entiendo que no es fortuita la paralela hondura del "Enterrement en Ornans" y del "Entierro del Conde de Orgaz"—, es uno de los pocos viejos maestros rastreables en la mitología de Paul Cezanne.

Siendo tan clara y tangible esta multitudinaria influencia española ("El Greco", Ribera, Velázquez y Goya) en el Impresionismo, procederá exigir la razón de que España no haya aprovechado tales antecedentes en lugar de cederlos al vecino. Valga la explicación para todos los casos sucesivos. Aparte de que la España de 1870 no gozaba del clima vivaz e inquieto que pudiera sancionar con su aplauso la restauración de la pintura viva —y aun me pregunto si hoy lo poseemos—, el artista español no es dado a proceder armado con otras armas que las de su intuición, lo que rechaza el propósito de especulación casi científica que animó a los más conscientes de los impresionistas, algunos de ellos derivados a problemas necesitados de teorías físicas. De aquí que sea Manet, el primero de los impresionistas, pero el más conservador y tradicional de ellos, el que puede ser considerado pintor español por los cuatro costados. De aquí, también, que la aportación conscientemente española al Impresionismo fuera escasa y disgregada. Puede resumirse en las figuras de Beruete y Regoyos, en nuestros núcleos central y nórdico, y en las de Casas y Nonell, en el catalán. Pero, en rigor, excepto los procedimientos divisionistas de Regoyos, éste es un impresionismo *sui generis*. Beruete, antes que impresionista ni ninguna otra cosa, es el delicadísimo creador del actual paisaje español, haciendo cristalinas las tierras que se encargaría de dramatizar la generación de nuestros momentos. Ramón Casas, inmenso pintor español y uno de nuestros primeros dibujantes de todo tiempo, no lleva su impresionismo sino a sumergirlo en una neblina gris de suntuosa delicia. En cuanto a Nonell, artista de categoría aún no suficientemente elogiada, con porte y arrestos de primera

figura mundial, vivió demasiado poco para llegar a la síntesis, quizá en evolución *fauve,* que cabía esperar de su glorioso color.

En efecto, esa cerrada escuela francesa hecha famosa bajo el arbitrario dictado de *fauves,* escuela por mucho tiempo reducida a un pequeño grupo, no era sino la radicalización del hecho impresionista, como protesta contra la mansedumbre y esterilización de la manera, un tiempo revolucionaria. Parece normal que, al no haber existido en España un Impresionismo organizado, holgara también éste su violento epílogo; pero no acaeció así, porque aparecieron personalidades extraordinarias, como Juan de Echevarría y Francisco Iturrino, pintores en los que el goce del color ha privado sobre cualquier otra calidad constitutiva de pintura. Advirtamos bien cómo ambos son componentes de la escuela española septentrional, circunstancia aún más decisiva que las andanzas europeas de los dos grandes pintores, para aseverar cómo llega un momento en que Madrid pierde su capacidad rectora de las artes, superada Castilla por una región casi nueva e inédita en el noble menester de la pintura. Cierto que el fauvismo de Iturrino y Echevarría es limitado en formulaciones revolucionarias; cierto que no suele perder de vista una modelación de carácter realista; pero hay obras de Iturrino, realizadas en color muy plano y entero, toda la superficie traída a una gama muy simple y contrastada, que recuerda hasta la confusión otras obras de Henri Matisse, y valgan por muestra cuadros de colecciones barcelonesas y otros del ejemplar conjunto reunido en el óptimo Museo de Bilbao. Aun con el mucho tiempo perdido por Iturrino en rebuscas de toda especie y fortuna, no hay inconveniente en proclamarle como uno de los maestros más importantes en nuestra pintura del siglo, bien que desaparecido sin trascendencia, sin seguidores y sin escuela propia. Pero quizá ha sido preferible que, aun con retraso de decenios, el goce del color puro y arbitrario no se haya sentido en España hasta hace muy poco tiempo, con una fresca y joven pintura que

ahora prolonga gallardamente la ancianidad de Matisse y Wlaminck.

Pero todo lo relatado anteriormente es historia menuda y fragmentaria comparada con el gran capítulo español sustanciado por la invención, por la formulación teórica y práctica, por la vida entera del cubismo, con todo cuanto posee para España de halagüeño y de triste. Lo halagüeño es toda la gran historia de este ejercicio y disciplina; lo triste es que semejante historia española hubiera de desarrollarse, absoluta y forzosamente, fuera de España, obligando a sus gestores a disfrazar unos nombres habituales en toda multitud media de nuestra España. Así, estos nombres de Pablo Ruiz, de José Victoriano González y de María Gutiérrez Cueto, típicos nombres de clase media española, han de ocultarse en segundos apellidos y en seudónimos para convertirse, respectivamente, en los mundialmente consagrados y cotizados Picasso, Juan Gris y María Blanchard, en quienes pocos reconocerían a unos nacidos en Málaga, en Madrid y en Santander. Pero la verdad es que tenían que disfrazar sus nombres con el propósito de aminorar distancias hasta el centro geométrico del triunfo. Por lo demás, su obra y su aventura son totalmente españolas. Sea permitido, ahora, un inciso de homenaje a la primera heroína de Santander, esto es, de la escuela nueva y septentrional, María Blanchard, que tiene un puesto seguro en la constelación de colores del siglo XX.

Es habitual, en la considerable bibliografía dedicada al cubismo, entenderlo como consecuencia última del rigorismo de Cezanne, de la imposición modal del arte negro y de la amplísima libertad de horizontes traídos a la pintura por la eclosión *fauve*. Determinantes bien ciertos y que no hay por qué discutir. Pero en la presente recapitulación española ha de agregarse otra, el espíritu de conquista y aventura bien hispánico, que no ha de dedicarse exclusivamente a derribar tronos incas y aztecas, sino a crear otros tronos insospechados. Recordemos que con sólo muy débiles argumentos han tratado los franceses de incorporar a nuestro Picasso y Juan

Gris a la escuela francesa. No podían hacerlo porque lo prohibía el peregrino espectáculo de individualismo, típicamente español, de dos hombres que estaban construyendo toda una disciplina, razonada por cada uno de maneras extremadamente diversas. He aquí que cuando todo el planeta, absorto ante la subversión cubista, exige razones y justificaciones, Picasso responde con verdades enormísimas, de Pero Grullo español, mientras que Juan Gris trata de elaborar toda una teoría científica. Es decir, un español, Picasso, reacciona contra la incomprensión con toda la aguda dialéctica, parda e irrebatible de uno de nuestros labriegos: "Yo tampoco entiendo el inglés —decía—, y un libro en ese idioma es para mí como un libro en blanco; pero no seré tan necio como para negar que el inglés es entendido por millones de hombres", o bien: "¿Quién comprende el piar de los pájaros? Y, sin embargo, es bello de oír." De semejante manera hubiera reaccionado Goya. En cambio, Juan Gris, menos agudo, pero más analítico, acumula preciosas razones creadoras de dogma: "Yo considero que el elemento arquitectónico de la pintura son las matemáticas, esto es, su lado abstracto; luego necesito humanizarlo. Cezanne convierte una botella en un cilindro, pero yo empiezo con un cilindro y creo un tipo especial; extraigo una botella —una particular botella— de un cilindro." Añádase esta apetencia de orden a su declaración de continuo respeto para con los maestros de los siglos y su aspiración a trazar una pintura lírica, una pintura poética, liberada del ruin prosaísmo en que había ido cayendo. Su selección y su penetración saben distinguir en cualquier antepasado lo permanente y lo transitorio, lo que debe continuarse y lo que ha de ser eliminado. Así, dice, refiriéndose a la primera revolución de la pintura: "Por natural reacción contra los elementos fugitivos empleados por los impresionistas, los pintores sintieron la necesidad de descubrir elementos menos inestables en los objetos a representar, y escogieron aquella categoría de elementos que permanecen en la mente a través de la aprehensión y no están en cambio

constante. Para los momentáneos efectos de luz sustituyeron, por ejemplo, lo que ellos creían ser los colores locales de los objetos. Para la apariencia visual de una forma sustituyeron lo que ellos creían ser la calidad actual de esa forma." Pues bien, esta honrada declaración de Juan Gris nos devuelve un concepto perfectamente español, el de la estabilidad, que no es sino la faceta más constante y permanente del realismo, en contra de la fugacidad programática del impresionismo, nada querida por nuestra pintura. Recordemos cómo incluso nuestro barroco se construye con la mayor estabilidad admitida por su esencia ondulante. Pero, por otra parte, ¡qué sabrosa novedad ésta de un pintor español razonando y fundamentando su obra, lo que no había ocurrido en tan pura medida desde el "Arte de la Pintura", de Francisco Pacheco! Algo muy poderoso y vital debió llevar a nuestro Juan Gris a esta autoconsulta tan clara, respondida con perfecta lucidez y dominio; precisamente lo que obligaba a exclamar a Picasso, ya muerto Juan Gris, y ante la obra de éste: "¡Es grande ver un pintor que sabe lo que está haciendo!" En tierra como la nuestra, tan escasa de artistas capaces de revelar las razones doctrinales de su pincel, los escritos de Juan Gris merecen primerísima atención y, desde luego, sólo reconocen paralelismo en los alegatos mudos de Pablo Picasso.

Pero no era necesario construir una teoría para justificar la gramática y la gimnasia del cubismo, nacido del clásico afán español de extremar las cuestiones, pero por idéntico origen, nunca con fines solidarios en cerrado frente. En realidad, el cubista con toda su alma era Juan Gris, sin poder desmentir su condición madrileña; como tal, era riguroso, mitigado y medio en su color, tan a menudo efectivamente gris, ganoso de una ponderación absoluta, de estirpe casi velazqueña. Picasso, por el contrario, no dejaba nunca de extravasar su andalucismo preponderantemente iconográfico, colorista, arrebatado, poco dócil a gramáticas. En estos dos hombres de nuestro tiempo vemos persistir los polos ba-

rrocos del centro y sur de la Península, mientras María Blanchard aporta, con su tierna suavidad, la convicción novecentista recién nacida en el norte. Y los tres permiten meditar largamente en la circunstancia de que, tratándose del primer movimiento pictórico de raíz abstracta, el cubismo fuera obra de españoles, siendo obligatorio mencionar a este respecto los siglos de dominación musulmana en nuestra tierra, con su elimitación y repetición de ornato sin paréntesis figurativos, que ha terminado por hacer de cada español un mudéjar potencial. Agréguese, en cuanto a la libertad formal acordada anteriormente por los *fauves,* este propósito tan eternamente español de ser más papista que el Papa, y añádase, en fin, una secreta venganza contra las academias y sus dictados, que hubieran imposibilitado el triunfo de los tres españoles cubistas en las tierras de su nacimiento.

Todo ello, con razones intuitivas en su mayor parte, razonadas en muchos menos casos, pero en todo momento de pasmosa y convincente frescura, contribuyó al capítulo más liberador, más fecundo, y también más novecentista de todo el mil novecientos, dando origen, a su vez, a otras muchas libertades. Pero Picasso, con la sapiencia que da una carga de siglos españoles a las espaldas, comprendió en el exacto momento cómo el cubismo, pese a cuanto contuviera de enorme ejercicio dialéctico, podía volverse arma de dos filos, amenazando el contenido iconográfico de la pintura, jamás por él negado, sino magnificado. Y decretó la defunción de la escuela cuando ésta se hallaba en plena vivacidad y lozanía. Era una aventura tan sólo, no importa que decisiva, en su tremenda historia de creador total, oscilante entre lo angélico y lo demoníaco, entre la leyenda encantada de Simone Martini y el aquelarre brujo de Goya. Precisamente entre lo angélico y lo demoníaco queda ese superior momento de purísimo equilibrio geométrico, deshumanizado, desdivinizado y desendiablado, es decir, enteramente aséptico, que fué el cubismo. Quizá no se había dado tanta dosis de equilibrio

en la pintura universal —y claro está que en la española— desde la gestión de Velázquez. El cual viene a mención porque el cubismo nunca fué tan deshumanizado, en manos de sus inventores españoles, como para ocultar humanísimas persistencias de Zurbarán en Juan Gris, de enteros capítulos pictóricos de cualquier estirpe latina en Picasso. El cubismo, al descarnar la esencia de toda representación y aludir a su más intrínseco y espiritual juego formal, redescubría el prólogo de la pintura y dejaba caminos abiertos y patentes para cualquier investigación.

Así, todo ingenio fué posible, toda inquietud quedó prevista, cualquier modalidad plástica recibió su carta constitucional. Picasso, vuelto a un clasicismo peculiar al abandonar el cubismo, ha retornado a éste cuantas veces ha necesitado refrescar su problemática, y, al efecto, ha gustado de reconstruirlo sobre bases libérrimamente personales. Es verdad que ya no tenía a su lado a Juan Gris, el preceptista, y que sin preceptos su mano gozaba de la total libertad siempre anhelada. En ella continúa, y debemos desear que por infinitos años. La máxima figura de la pintura universal de nuestro siglo es demasiado ingente para someterse ni siquiera a lo por él formulado. Es un Ave Fénix que todos los días se quema generosamente en la cordialidad y vehemencia de su obra, y todos los días resurge de sus cenizas.

Lo hasta aquí narrado sólo se refiere, comprimidamente, al cubismo español en el exterior, actuando en su momento de máxima violencia. Pero como ya se dijo que el cierre de la escuela por su progenitor autorizaba cualquier naturaleza de secuencias, será oportuno narrar la de carácter más conservador y apaciguado, la de las lineaciones cubistas que se han interferido en el realismo, fecundándolo. Tan sólo aquí empieza en nuestra historia la actividad de núcleos hispanos en España, operando con lentitud, con astucia, con todas las armas autorizadas por la baja educación de los espectadores, por la retracción del capital y por la enemiga de las academias. Tristísimas realidades, y bien ciertas, pero no tan sólo

imputables a España, ya que igualmente las ha padecido Inglaterra, donde el prestigio de las modalidades novecentistas no ha sido generalmente reconocido hasta hace muy pocos años. Pero, volviendo a nuestra tierra, importa ponderar la gestión de los artistas que remozaron nuestro hasta entonces consagrado realismo con modelaciones cubistas. Ahora, y sólo ahora, interviene Madrid en una ya vieja actividad española. En 1918 regresa a la capital española Daniel Vázquez Díaz, amigo de Juan Gris, su retratista, practicante en París de la cirugía de los cubos. Vázquez Díaz tuvo el buen sentido de no pretender practicar el cubismo en Madrid, pero sí injertó infinito número de sus fórmulas en la pintura académica: cortes bruscos, fugas, luces violentas, contrapuntos de sombra, rectas tan bien disimuladas en curva como los perfiles maestros del Partenón, toda una teoría cubista que, al poco tiempo, resultó perfectamente española y tradicional. Ante la obra de Vázquez Díaz no tardó en ser traído a cuenta Zurbarán. Sí, precisamente Zurbarán. ¿No dijimos que Juan Gris tenía mucho del maestro extremeño y no hay otro tanto de Zurbarán en las predicciones de Cezanne, como, por ejemplo, en el sereno bodegón —serenísimo, para que el juego de palabras le traiga calidad y dignidad principescas— del Museo del Prado? Ojalá pudiéramos seguir glosando por este camino; quedaría cierto que en la historia del arte nada hay roto ni fragmentario, sino que todo queda estrechísimamente ligado, no importa a costa de cuántos años y leguas.

Sólo entonces, a la vuelta de Vázquez Díaz, logró la pintura salida de las academias españolas una lejana bendición novecentista y cubista. Muchos años después, la obra de cubismo curvilíneo de Cossío ha operado con sorprendente paralelismo, injertando similarmente en el realismo español unos choques decisivamente cubistas, encerrados en el más sabio juego de curvas posible y ayudando a construir algunos de los más asombrosos y efectivamente tradicionales retratos y bodegones de nuestra pintura nueva. Tradición, sí, pero tradi-

ción remozada y reconstruída, pues de otro modo la tradición es un cadáver.

Pero no torzamos ni alteremos las cronologías, porque debemos continuar con la era de las libertades novecentistas, inauguradas por el cubismo y continuadas en otra cadena ininterrumpida de subversiones. El futurismo italiano parece deba ser considerado como la protesta más gemela al cubismo en su secesión de la realidad. Bien justificado estaba como signo contrario a la insignificancia a que se había reducido la gloriosa pintura italiana; pero, pese a algunos estupendos logros personales, el débil origen de su estética, que no emergía sino de los insensatos gritos de Marinetti, no permitió desarrollo más ancho que el brindado por Milán y Roma y no llegó a alcanzar el deseado internacionalismo. Mas sí es verdad que dió margen a muy semejantes investigaciones, y una de éstas es obra del hispanouruguayo Joaquín Torres García.

Uruguayo por nacimiento y muerte, pero catalán por familia, trabajo y adopción, Torres García tuvo en la Barcelona de fin del siglo XIX una actividad muy paralela a la del Picasso de entonces, ambos prendados de los garbos de Steinlein y de Toulouse-Lautrec. Éste es el primero de sus momentos, enhebrados luego en evoluciones rápidas y sin descanso, revestidas de esa misma hábil velocidad y mínimo reposo con que este gran buscador cambiaba y cambiaba. Buscador, pues ya Guillermo de Torre se cuidó, hace veintitantos años, de aclarar este título para Torres García, en oposición a Picasso, quien, verdaderamente, encontraba. Tal diferencia de actividades explica también que el vibracionismo y simultaneísmo de Torres García tuvieran mayor relación con el futurismo italiano que con el cubismo, y que no apeteciera el reposo deseado por Juan Gris, sino el barullo vertiginoso ambicionado por Marinetti. Queda, sin embargo, premeditadamente extraño a éste el grato simultaneísmo de Torres García, que acaso alcanza su fase más cuantiosa, desde luego la más rica de color, en sus visiones de Norteamérica. Es verdad que un espíritu tan móvil e inquieto como Torres García no po-

día permanecer mucho tiempo en un mismo teorema estético, negados todos por su urgencia de búsqueda. Repugnó todo movimiento y todo teorema cuando entendió por afán último —y éste fué el más perdurable y definitivo de los suyos— llegar a la naturaleza mediante la geometría, inversamente a Cezanne, y en esa tendencia final, caracterizada por un recortar de objetos no muy distante a los del purismo de Ozenfant y Jeanneret, el maestro Torres García desarrolló las que pueden ser calificadas de más extraordinarias creaciones de su larga y atormentada vida. Importará agregar que, en sustancial y ejemplar paralelismo con Juan Gris, Joaquín Torres García es uno de los pocos artistas hispanos que han razonado doctrinalmente, con plena limpieza y con lúcida dialéctica, su obra, compenetrando tesis y colores.

El propio Torres García, que había sufrido tan amarga suma de incomprensiones, casi una por cada giro y capítulo de su labor, se sintió alarmado cuando hizo su aparición el surrealismo. Creo que Juan Gris, el hombre de las convicciones, los análisis y los razonamientos matemáticos, se hubiera sentido aún más alarmado y contristado ante los avances de este movimiento engañoso y seudorrevolucionario, encubridor de las fórmulas más viejas y recusables. La verdad es que, salvando cuanto sea posible salvar en beneficio de las nuevas formas líricas de él derivadas, el surrealismo, originariamente discurrido para diversión de unos cuantos señoritos aburridos, contiene pequeñísima cantidad de novedades plásticas. Por fortuna, su programa era tan vago, tan nulo, tan desorbitado e inexistente, que pudo albergar bajo su capa todo, absolutamente todo, lo bueno y lo malo, lo genial como lo currinche. La amplitud de la escuela es tan incierta que deja fronteras movibles entre surrealismo y expresionismo. Movimiento este último a que no pienso referirme por entender que no hay posibilidades de interferencia entre el expresionismo hecho escuela nacional alemana de la primera postguerra y la actitud, más que expresiva, de toda la pintura española de fuerte y buen cuño. Quizá pueda y deba considerarse ex-

presionista la obra de José Gutiérrez Solana en cuanto tiene de descarnada, mordiente y áspera, pero, en todo caso, su absorbente españolismo la circunscribe a nuestras fronteras sin posibilidad de concomitancias externas. Algo semejante ocurre con la labor de Ensor en Bélgica y de Rouault en Francia. Si son expresionistas, en el sentido de hacer cooperar sus trazos a una expresión normalmente pesimista y crítica, lo hacen aisladamente, sin intervenir en un grito conjunto, delimitado por acuerdo internacional. Y menos aún que ellos nuestro Solana, tan fundamentalmente ibérico, sin relación dable con ninguna estética europea.

Volvamos al surrealismo, ya contrariamente enjuiciado. Por el año de su nacimiento ya se había multiplicado el número de españoles actuantes en el gran taller europeo, siempre sostenidos por la tácita solidaridad de Picasso; un epígono de éste, Francisco Picabia, no del todo español, había sido uno de los mentores del absurdo movimiento *dadá*, y hasta su recientísimo fallecimiento ha sido un ejemplo de inquietud de pincel sin rumbo fijo. Parecidamente comenzarían su gestión los surrealistas, con el programa único, este verdaderamente plausible, de una ilimitada libertad conceptiva y ejecutiva, en la que se brindaba rienda suelta a cualquier automatismo y casual asociación de imágenes. En momentos en que Freud andaba en todas las manos y en que se concedía exagerada misión definidora a la ilusión hipnagógica, ésta fué explotada largamente, con la consecuencia de que su anécdota fuera y significara la mayor parte de cuanto se presentaba a título de obra de arte. Una seducción morbosa afligió pronto a la nueva escuela y a sus incondicionales admiradores; se volvió a la pintura de historia de 1870 y a la sentimental de pocos años más tarde, realizándose la nueva anécdota con idéntica, y aun mayor pobreza de medios, con pretensión de *trompe l'oeil*, con servilísima copia de la realidad o de sus partes. Aquí había venido a parar en un momento toda la conquista iniciada por Manet, seguida por los *fauves*, magnificada por los cubistas y por cuantos se habían deleitado en la

construcción, coordinación y superficie de los colores y líneas constitutivos de un cuadro. Ya sólo interesaba la historieta. Resurgieron todas las argucias y picardías que habían utilizado —pero, al menos, de buena fe— todos los Delaroche, Coutere, Casado del Alisal o Pradilla. Con la sola diferencia de que los malos trucos no se ponían a contribución ahora para relatar un momento histórico, sino el sueño aberrante de algún desviado sexual. Creo que es un bien para todos poder hablar de esta escuela como de algo pasado.

Es verdad que el surrealismo pudo exhibir en su pro tantos precedentes de inconsciencia y automatismo brindados por los siglos que su quehacer desmentía las apariencias subversivas suficientemente como para optar a la tradición. Si se aducían las dobles imágenes de Arcimboldo ya existía razón para que no se sintieran ajenos los italianos; si los sueños de William Blake, para asegurar la procedencia de su desarrollo en Britania, y si se invocaba la pluralísima obra de Goya, se justificaban las raíces españolas. Y, en efecto, no han faltado discípulos españoles. Del más famoso, del más traído y llevado de todos, Salvador Dalí, poco hemos de decir, pues su habilidosa carrera, bien servida por la técnica más rutinaria posible, hace mucho tiempo que ha dejado de producir obras con algún recogido encanto para vincularse a cuanto pueda acarrear fama, bienes y espectacularidad, no importa que utilizando medios próximos muchas veces a lo circense. A esta consideración habrá que rebajar sus pregonadas ansias de una vuelta al renacimiento italiano. De otros surrealistas españoles mencionaremos a Gregorio Prieto, coincidente en algún momento con el muñequismo de Carrá y Chirico; en otros, con el angelismo paleto de los retablos y exvotos de ermita rural, y a José Caballero, de mundo lírico, sólo intermitentemente cultivado.

Párrafo aparte merece Juan Miró, y hasta es bien dudosa su plena integración al campo del surrealismo. Desde luego, nada tiene que ver con las programáticas siniestras

que halagan las bajas miserias del artista y le excitan a exhibir su intimidad. Si surrealista es la pintura de Miró —pintura perfectamente limpia de concepto y realización— no es sino en un máximo y noble aspecto de superación de lo real por retorno a procedimientos de libertad casi neolítica, por un olvido voluntario, y exacerbado con los años, de la forma habitual, por él magnificada hasta la categoría de forma creada. En la cual persiste la realidad, pese al proceso de síntesis mental y manual que ha de atravesar en Miró. En sus fieras y absolutamente españolas ascuas de color —precisamente las ascuas novecentistas, pero siempre concatenadas en magnificencia con las cincocentistas de "El Greco" y las setecentistas de Goya— permanece siempre una realidad esencial, mágica y religiosa. Una realidad que no se ha decidido, y es de creer que no se decida nunca, a hacer desaparecer las estrictas lineaciones en que se encierran el individuo y su planeta; reducidas líneas y manchas a esquemas básicos y embrionarios, pero existiendo, proporcionando razón humana y humanísima a una de las más suntuosas coloraciones de nuestra historia. Recalcaremos la concordancia iconográfica de Miró con la tan insobornable de Picasso; bajo el peso de muchos siglos de figuración, ni uno ni otro de nuestros más altos artistas españoles del siglo han podido hacer dejación de una función reproductora, cierto que en su más solemne grado creacional, que no hace sino seguir, con plena fidelidad al momento, nuestra historia del arte. Reproducir creando, reproducir inventando, ha sido la fórmula, en perpetua quema de vejeces, de todos los grandes innovadores de la plástica. Picasso, con sus setenta y tres años; Miró, a sus sesenta y uno, ya están por encima de las acusaciones de irresponsabilidad. Lo irresponsable parece ser lo contrario, no advertir en sus iconografías el espejo plástico de nuestro tiempo.

Era imprescindible puntualizarlo así antes de encararnos con el último gran movimiento pictórico contemporáneo, el abstracto. Cuando el año 1953, en los coloquios apa-

sionados de Santander, se discutía la génesis, el contenido, el valor, la procedencia o improcedencia de la pintura abstracta, me honré en defenderla como realidad insoslayable, compañera de nuestra generación. El análisis de dicha tendencia se verificó con miras a su gestión internacional y no circunscrita a España. Pero la variante específica de lo abstracto español nos fué revelada espontáneamente por la exposición celebrada paralelamente a los coloquios doctrinales. De esa exposición pudo deducirse, con notoria claridad, que, mientras los pintores abstractos de varias nacionalidades lo eran efectivamente, suprimiendo en sus lienzos o tablas cualquier especie de alusión objetiva, esto es, permaneciendo máximamente fieles a los principios de la abstracción, el pintor español de la misma tendencia llegaba hasta a radicalizar la contextura del objeto, pero no a suprimirla; compendiaba, esencializaba, pero no suprimía. Siempre había un signo referencial atribuíble a persistencia objetiva, y siempre quedaba al espectador la certeza de que el abstracto español es el menor abstracto posible. Añadiremos que esto no es una acusación ni un lamento, sino una constatación de mayor fuerza dialéctica, teniendo presente el hecho de que, respecto a la abstracción, el pintor español de dentro de España, es la primera vez, desde Goya, que procede contemporáneamente a modos externos, y no como precedente adelantado ni como retrasado epígono.

* * *

Convendrá, ahora, extraer del anterior resumen histórico de medio siglo largo de presencia española en los grandes movimientos de la pintura universal, alguna enseñanza. La primera será el efectivo hecho de que el fenómeno colectivo llamado escuela había dejado de existir como realidad cierta —aunque no como término cómodamente peyorativo— en la España de hace cincuenta años, sustituído por personalidades aisladas o por cortos núcleos actuantes,

sin esa serie de defensas de varia especie que suelen desplegarse en torno de las verdaderas escuelas. Sin semejante capacidad de defensa, quedaba previsto que tales personas o grupos se proyectasen hacia un foco central, prestigioso y resonante; en este caso, París. De prestigio y resonancia tan eficaces, que aconsejaran radicalizar actitudes para aprovechar aquéllos en todo su vigor. Y aunque París haya procedido con la misma generosidad para con todo foráneo, la verdad es que sus más gloriosos años los debe a la gestión española. Esta no se ha limitado a actuar, sino que ha marchado a la cabeza de las invenciones al brindar al mundo la disciplina cubista. Otros hechos, como las mil variantes estilísticas de Picasso y la espléndida obra aislada de Juan Miró, no han sido sino consecuencias de esta magnífica aventura.

Ella informa, una vez más, sobre la constante histórica de la falta de isometría de nuestro país para con el resto de Europa. Procedemos siempre con retrasos desconcertantes y con adelantos de profeta. Se produce la anomalía de que Goya, quien por el año de su muerte debiera haber quedado en nada más que vago precedente romántico, no sólo entra de lleno en el romanticismo, sino que su "Muguiro" y su "Lechera de Burdeos" son, a exacto título, los dos primeros cuadros impresionistas. Es decir, que en 1828 llevábamos un adelanto de nada menos de cuarenta años sobre Europa. Los desaprovechamos, según era de esperar en los años fernandinos e isabelinos, y aún perdimos treinta más. Y, luego, en 1909, cuando ese impresionismo de fuente española ha dado cuanto podía dar, incluso en su reversión *fauve;* cuando la pintura española de la hora se mostraba mayormente provinciana y recelosa; cuando ninguna razón normal se prestaba a aconsejarlo, un puñado de españoles recupera bruscamente todo el tiempo perdido, supera un largo paréntesis y regala al mundo una programática con inmensidad de recursos, vigente hoy en 1958, y de posteridad prácticamente indefinida.

Desde Picasso, primero, hasta Miró, último, en todo el medio siglo nadie ha tratado de regatearnos el hispanismo de nuestros hombres y de sus obras, pues el ingenioso apelativo de "Escuela de París" no se refiere a nacionalidad alguna, sino al hecho incontrovertible y exclusivamente locativo del centro donde se realizan los experimentos. Tampoco hemos de ser tan estrechamente nacionalistas como para hacer descansar todo el brillo de nuestra pintura exterior en su etiqueta española. Se trata de uno de los regalos inmensamente generosos que, de cuando en cuando, nuestro pueblo ofrece a la humanidad entera. Cuando nos sobran energías vitales, conquistamos continentes, y, si no los hay nuevos, las consumimos en guerras civiles. Cuando nuestros centros artísticos se han hecho miserablemente incompatibles con la generosidad y amplitud de una renovación plástica, los artistas españoles se autoexportan y proveen de inquietudes y de programas a toda Europa.

Son signos de vitalidad que nos debieran enorgullecer hasta la embriaguez; pero, como punto final de la disertación, nosotros rechazaremos ese orgullo que lleva aparejada una tristísima consecuencia. Se tarda demasiado en recuperar tales triunfos para todos los españoles, porque en el entretanto, y dentro de casa, han ascendido los mediocres, gozándose en neutralizar la victoria exterior, dificultando la comprensión de lo que es generosamente comprendido y estimado en el ancho mundo. Así pagamos nuestra generosidad: dando como regalo al siglo XX las figuras de Picasso, de Juan Gris y de Miró, a expensas de su desconocimiento y aun burla dentro de la España que los ha creado. La deuda contraída con los adelantados de la pintura novecentista por nosotros, universitarios, hombres de letras y artes, es la de hacer llegar a todo español la honda dimensión de la invención española plástica de nuestro siglo XX.

Juan Antonio Gaya y Nuño.
Ibiza, 23.
MADRID



BRUJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas

INDICE DE EXPOSICIONES

Exposición de arte sacro en el Ateneo.—Reciente el eco del certamen celebrado en el Instituto de Cultura Hispánica sobre arte religioso en homenaje a Rouault, el Ateneo de Madrid ha inaugurado una interesante Exposición con la misma finalidad artística, pues el tema apasiona no sólo al público, sino a los artistas y los comentaristas del arte. Como se dice en el catálogo que justifica la Exposición, el arte refleja el modo de ser de su tiempo en su contenido y en su expresión. El contenido ideológico de nuestro tiempo es caótico y, en algunos lugares, poco religioso. En la actualidad, el modo de expresión plástico huye de la reproducción real hacia fórmulas subjetivas, abstractas, poco figurativas. Esto subraya la dificultad del arte religioso en nuestros días. Dificultad de ser arte religioso, de ser actual y de ser arte.

Y sobre el abstractismo en su aplicación al tema religioso es interesante recoger las manifestaciones del R. P. Regamay insertas en su libro "L'Art sacre", donde dice que el objeto del culto puede ser cualquier cosa que ha sido consagrado como tal. Esto se llama un símbolo. Y es curioso haber mención en relación con el abstractismo y la religiosidad en su más alta función artística, lo que el P. Francisco Muñoz Alonso refiere en su volumen "El arte religioso y sus problemas", que recoge la siguiente confesión de un sacerdote, quien describe así su experiencia ante un cuadro de Mannessier titulado "Salve Regina", dentro del más puro abstractismo:

"Fuí a la Exposición de Arte Moderno y me encontré con el cuadro de Mannessier titulado "Salve Regina". Le dije al organizador que yo no comprendía tal cuadro." "No hay que comprenderlo, hay que dejarse captar por él", me respondió. Y se fué...

Yo me senté delante de la tabla. Estuve mirándola largo rato, intrigado, inquisitivo, esforzándome en simpatizar con ella, y no lo conseguí. Veamos, me dije, reflexionando delante de esta obra, yo no puedo sentir violencia, cólera, ni ardor belicoso, ni envidia, ni erotismo, ni goce desbordado... Así fuí descartando todos los sentimientos que me producía el cuadro aquél. Se me fué poco a poco en esta consideración esfumando la objetividad del cuadro. Por fin, llegué a un punto positivo. Todo este espacio coloreado, ¿armoniza con la

plegaria? Por lo menos no hallo contradicción. Mas Mannessier no me habló de plegaria, me dice "Salve Regina", es decir, plegaria a la Virgen... Y esto me pone en presencia de la Virgen, a quien busco en este valle de lágrimas. Estos colores no convendrían al Sagrado Corazón, por ejemplo. Y ¿por qué estos azules concuerdan? Otro conjunto cualquiera de gamas de colores no me sugerirían a la Virgen...

Entonces, como un coro de monjes cantando, veo en los azules a los religiosos de la Trapa que cantan ante Nuestra Señora de las Nubes... Recuerdo una tarde cuando oí salmordiar la Salve a los monjes. ¡Ya está! Mi intimidad se ha puesto a tono con la del artista... Si no exactamente, al menos a mí me ha ayudado a encontrar la emoción sagrada... Ahora sueño con una iglesia donde todos los ventanales sean de este arte abstracto y dedicada a la Virgen, en azules como estos... Que el público, sin que caiga en la cuenta, se encuentre en un clima de piedad... Sin palabras, "sin imágenes que puedan distraer", le conduciría a la plegaria..."

Muy importantes consideramos las manifestaciones de este sacerdote, muy acertadas y muy dignas de ser tenidas en cuenta. Y así parece que las han tenido los artistas que participan en este Certamen, pues en ellos alienta esa preocupación por hallar una expresión espiritual al margen de lo figurativo o con la desviación de lo real en busca de expresiones mayores. Y aquí es obligado anotar que en la mayoría de los figurativos-expresionistas existe un signo que los enlaza con los artistas del medioevo. Remembranzas bizantinas, románicas, góticas, son las que predominan, y de estas tres estilizaciones la más buscada es la románica, que es donde el expresionismo alcanza su mayor categoría y fuerza, dentro de un módulo ingenuo y popular, que es lo que también buscan los artistas que participan en este Certamen. Los pintores, escultores y orfebres que han intervenido son, entre otros: Hernández Carpe, Labra, Mampasso, Manrique, Mignoni, Josefa Sánchez, Venito —entre los pintores—; Amadeo Sabino, Mustieles, Luis Saumelis —entre los escultores—; Farreras, José Luis Sánchez, Vaquero —vitralistas—; Arcadio Blasco, Antonio Suárez, Julio Castro —ceramistas—; Javier Carvajal, García de Paredes, Vázquez Molezun, Antonio Corrales —arquitectos—; Clara Szabo, José Luis Sánchez —tejidos—. Este es el resumen de un Certamen que ha suscitado diversos comentarios, todos ellos beneficiosos para el arte y para su destino religioso.

La Exposición ha sido puesta bajo el recuerdo de Carlos Pascual de Lara, el gran y joven pintor recientemente fallecido. La portada del catálogo es una obra suya, exponiéndose además un "Angel" que

revela su maestría en el dibujo y el fuerte aliento poético de que estaba lleno el pintor, tan prontamente perdido para el arte español.

Exposición homenaje a Iturrino.—Una muy interesante Exposición es la celebrada en homenaje a Iturrino en la sala Toison. Como es sabido, Iturrino fué uno de los fundadores de la escuela expresionista de París, cumpliéndose una vez más el hecho de que los mejores pintores franceses son españoles.

Iturrino nació en Santander, pero está considerado como bilbaíno, y muy justamente, ya que su verdadera formación la hizo en la capital de Vizcaya, donde marchó de la montaña para cursar la carrera de ingeniero. Y las prácticas dibujísticas que exige la preparación fué causa de que se adentrase en él la afición por la pintura hasta tal punto que fué su obsesión y su preocupación profesional. Guiard, un buen pintor y crítico bilbaíno, fué quien condujo a Iturrino por los caminos de la pintura, y con gran fortuna, pues abrió a Iturrino los ojos ante las obras de los impresionistas franceses, a quienes Guiard conocía bien, principalmente a Renoir y Degas. Iturrino marchó a París y se enroló en las filas de los "fauves", siguiendo las pautas de los pintores galos, hasta que un día, feliz día, el crítico Gustave Geffroy le dijo estas oportunas palabras: "Usted tiene condiciones de artista, pero de artista español. Todo lo que podía aprender en París ya lo sabe. Y es que la escuela francesa no se ha hecho para usted. Vuelva a España, busque allí el género de arte que cuadre a sus aptitudes y cuando lo haya encontrado vuelva a París."

Y las palabras de Geffroy tuvieron rápido cumplimiento. Iturrino se vino a España y recorrió el país en busca de inspiración. La hayó pronto. No recorrió España como su "paisano" Regoyos, que lo hizo por los senderos y en compañía del poeta Verhaeren, sino por los caminos, y muy cómodamente, deteniéndose en Andalucía principalmente; pero no para crear la españolada, sino para desentrañar problemas de luz y problemas humanos. Iturrino es más leve en su apariencia plástica que Regoyos. Este último llevaba prendida la imagen de la "España negra", y su pintura es más fuerte y honda, con mayor contenido literario que la de Iturrino, que ahora se manifiesta como el gran pintor que fué, tan grande, que muchas obras suyas se han vendido como originales de Renoir y Toulouse-Lautrec, de quien estaba notoriamente influenciado.

Iturrino expuso varias veces en España, en certámenes organizados por la Sociedad de Artistas Vascos, pero sin gran éxito de crítica. Su pintura no complacía a los más, aunque sí a los menos, y éstos eran insuficientes para lograr una consagración. En París fué

más afortunado, y hasta consiguió que el conocido "marchand" Vollard adquiriese alguno de sus cuadros que figuraron colocados junto a los de otro español que entonces "armaba mucho ruido" en París: Pablo Picasso. Con motivo de una de sus exposiciones un crítico definió así la pintura de Iturrino: "Febril, ronco, áspero, caliente, cáustico, violento, rudo, soberbio, señorial, terca gravedad, encendido, proyectando llamaradas..." Así es enjuiciada —con mucho acierto— la obra de Iturrino, en la que late la garra española envuelta en aires rosas, verdes, azules, casi de aquarium, en que gustaba colocar sus personajes este artista tan dispar dentro de sus mismos cuadros.

Iturrino forma en la lista grande de la pintura bilbaína, que por aquellos años fué la depositaria de la verdadera tradición. Fué amigo, y expuso en varias ocasiones con Regoyos, Arteta, Tellaeche, Baroja y Maeztu, lista de artistas no lo suficientemente estudiada y enaltecida como merece. Ellos fueron los que llevaron la verdad de la pintura frente a las consecuencias, tristes consecuencias oficiales, en las que privaba el historicismo, la pintura social y, lo que es peor todavía, el folklorismo barato, y ayuno de toda intención y calidad intelectual o plástica. Y si a esto añadimos el "daño" que hizo a sus discípulos Sorolla, mano prodigiosa, pero falta de corazón y de cabeza en igual proporción, habremos llegado a la conclusión de que la mejor parte de la pintura española se había refugiado en Bilbao y también en Barcelona, Con Nonell —maestro de Picasso— y Gimeno. "La luz y color de España", una de las mayores vaciedades que se han dicho sobre la pintura española, nos llevaría a estudiar una época de fracaso, ya que bien es sabido que la mejor pintura de todos los tiempos es la conocida por la pintura "negra" o por el "tenebrismo", sin que esto quiera decir otra cosa que puros valores plásticos.

Iturrino se encontró a sí mismo y encontró los mejores ecos de su paleta en España, como era de esperar. La etapa de París está llena de rápidos apuntes sobre teatrillos ínfimos, cafés-concert y can-can, a cuyo temario se pueden añadir las escenas de Montmartre, donde vivió y creció la silueta de Iturrino. Silueta de hidalgo español, pues se cubría siempre con airosa capa, se tocaba con chambergo y negra barba. Así lo retrató el pintor belga Everpoel, cuyo cuadro se guarda, en la actualidad, en el Museo de Brujas.

Iturrino murió en Cannes sur Mer, cerca del Mediterráneo que él descubrió en Málaga, ciudad que fué de sus preferencias, y donde se encontró con uno de los cultivadores del historicismo y de la pintura social más caracterizados: Moreno Carbonero.

Esta Exposición ha tenido una feliz proyección. Las desnudas mu-

jeres de Iturrino, siempre en grupos y dentro de un carácter simbolista y también de "modern style", han ganado fama después de que el tiempo ha pasado sobre los lienzos la pátina que da y quita glorias. Y así nos encontramos, una vez más, que quien ayer era considerado como "fauve" es hoy un "clásico". Lo que advierte la necesidad de fijarse bien en cada momento para que los homenajes y consagraciones no tengan que ser necesariamente póstumos.

Mignoni.—Excelente Exposición la realizada por Mignoni en el Ateneo. La firma de este artista fué proclamada como una de las primeras del momento actual con motivo de su aportación a la Exposición de arte sacro organizada por el Instituto de Cultura Hispánica, y, ahora, tras esa feliz entrada de una manera oficial en el arte de nuestros días, ha realizado una exposición, ancha y honda, que permite apreciar de una manera definitiva lo que desde hace años era feliz augurio.

La pintura de Mignoni es una pintura escueta, casi toda ella resuelta en blancos y negros. Su realización mental conserva un vaivén entre lo figurativo y lo abstracto, que el pintor desenvuelve con la mejor fortuna. Si hubiéramos de hallar un parecido a esta pintura, tendríamos que pensar en Buffet —consideramos muy superior la obra de Mignoni— y la obsesión por la materia que tiene Quirós. Entre estos artistas proyecta Mignoni una obra con peso y con una rigurosa medida. Sus personajes poseen una cualidad humana y también un aspecto fantasmal. Surgen en actos simbólicos en lo más estricto de la anécdota, desnudos de otras apariencias que no sean esenciales, y con un trasmundo que es lo que nos llega con mayor penetración al espíritu, llegada que se hace a través de una materia trabajada hasta la obsesión y con los más simples elementos. Mignoni huye deliberadamente de todo lo que podía "ayudar" a su pintura; prefiere dejarla en su esqueleto, en su más limpio paisaje plástico y espiritual.

La obra de Mignoni tiene una raíz netamente española. Con ello queremos decir que los valores secundarios —a veces principales— de la pintura son desechados por el artista, sólo atento a que su grafismo quede en lo esencial y fuera de todo asunto, pues aunque éste exista, sólo sirve para comentario posterior, ya que lo que verdaderamente penetra en el espectador es la oculta fuerza expresiva del pintor, su trastienda, que es el eje tras el cual queda la apariencia de una significación que todos sabemos accidental. Hay "tragedia" y "misterio" en cada lienzo de Mignoni; hay ese acento indefinible que se aprecia en los lienzos de Clavé y en todos aquellos pintores que tienen algo que sólo a ellos pertenece. No en vano Mignoni titula así uno de los cuadros expuestos: "Homenaje a Solana".

Mignoni, ya consagrado, es uno más de los pintores que engrosan la buena lista de los artistas que enlazan con la tradición española, que no es otra mejor que la de inventar e inventar.—M. SÁNCHEZ-CAMARGO.

LA LITERATURA ITALIANA HOY

Italia es el país de los renacimientos. Es, además, un país cuya unidad ha sido mantenida, aun durante los siglos de su desunión, por los escritores y los artistas, en contra de la voluntad de los políticos. Hubo siempre una unidad italiana, impuesta por el espíritu, desde Dante, Petrarca, Maquiavelo y Vico hasta los románticos que lucharon y vencieron en el nombre de esta idea, y hubo, paralelamente, una desunidad artificialmente mantenida viva por el afán de poder de las castas políticas, autóctonas o extranjeras, que se sucedieron en el poder, desde Milán hasta Nápoles y Palermo, desde el fin del Imperio romano hasta el siglo XIX. Una sola vez apareció *el príncipe* capaz de emprender la lucha política en el nombre de la unidad y aquel príncipe ideal fué la creación de un escritor. Maquiavelo quiso transformar a César Borgia en un héroe nacional, empujándolo hacia la epopeya de la unidad, pero los tiempos no estaban todavía maduros. Mas el mito no se extinguió nunca y la Italia de hoy, cuya unidad política fué realizada hace menos de cien años, fué obra de las élites intelectuales, enardecidas por la lectura de los clásicos. (Giovanni Spadolini, en su libro "Italia moderna", Ed. Valecchi, Florencia, 1946). Fueron estas élites intelectuales italianas las que, realizando la maravillosa síntesis de la filosofía antigua y de la doctrina cristiana, engendraron la primera imagen del hombre moderno fundado sobre el concepto de la libertad. La "Autobiografía" de Benvenuto Cellini es el retrato perfecto del hombre libre, llevado hasta sus límites más atrevidos. La vida de Miguel Angel es la de un hombre libre, considerándose a sí mismo como el igual de todos los grandes de la tierra, "grandes" de los que los hombres no recuerdan hoy ni siquiera el nombre, mientras de Miguel Angel quedan tantos testimonios de verdadera grandeza. Maquiavelo fué también un hombre libre y la edición completa de sus cartas, publicada hace algunos años en París, lo revelan como tal, hasta en los detalles de su vida privada. El renacimiento italiano brindó su enseñanza a toda Europa, pero la semilla de la libertad brotó en pocos países o tardó muchos siglos en salir a la luz. Hay pueblos, incluso, que han combatido siempre este

concepto renacentista de la libertad humana y que siguen combatiéndola. Zarismo y comunismo, por ejemplo, constituyen dos posiciones diferentes del pueblo ruso ante la historia, pero una sola ante el concepto de la libertad tal como ha sido forjado por el Renacimiento y adoptado por el mundo occidental. Lo mismo puede decirse de los chinos que pasaron desde una tiranía retrógrada a una tiranía progresista.

Es evidente que el concepto de la libertad es anterior al Renacimiento propiamente dicho y que viene formándose ya desde el siglo x, con las repúblicas marineras Pisa, Venecia, Génova, cuyo apogeo coincide con la época de San Francisco de Asís, Giotto y Dante, o sea con la Edad Media desde el siglo xi hasta el xiii. Desde aquel tiempo hasta hoy, el espíritu italiano no deja de *renacer:* en el Barroco, con las artes plásticas y la poesía; en los siglos xvii y xviii, con las ciencias, la música y la filosofía; en el siglo xix, con la realización de su unidad política y con la hábil transformación de los temas de la literatura romántica en óperas musicales. Hoy, delante de nuestros ojos, Italia vive otro Renacimiento, que abarca todos los dominios del conocimiento, desde la técnica hasta la política, la poesía y el cine.

Sin embargo, el tema de la literatura italiana de hoy es el de siempre: el drama de la libertad. Este drama empieza, en el largo recorrido de la cultura italiana, con aquella tremenda imagen, símbolo de los albores de la libertad humana, pintada por Masaccio en una de las paredes de la Iglesia del Carmen, en Florencia. En ella aparecen Adán y Eva en su primer momento de soledad, cuando la espada del arcángel les indica el camino hacia el arrepentimiento y el fin de la inmortalidad. Ningún pintor, como aquel florentino, supo expresar mejor esta tragedia que se sitúa al principio del hombre: la primera consecuencia del pecado era la libertad, y sobre ella habrá de erigirse la historia del hombre con todos sus terribles titubeos. El origen del mito de la libertad está en una huída, primer camino del conocimiento.

He encontrado aquel rostro de Adán pintado por Massacio en algunos libros recientemente publicados en Italia. De ellos trataré de hablar en estas páginas.

Pienso, en primer término, en el comisario parisino Duclair, el personaje principal de la novela de Mario Pomilio ("El testigo", Ed. Massimo, Milán, 1957). Duclair se parece al "desplazado" de Colin Wilson: vive al margen de la vida, es más bien un observador que un actor. Al cabo de cada una de sus acciones vuelve a encontrarse en el espacio cerrado de sus dudas, en lugar de conseguir el horizonte abierto de una solución definitiva. Duclair quiere ser bueno y lo es en efecto. Es un comisario que se ha equivocado de carrera y debido a su

bondad no consigue tener el éxito que han cosechado sus colegas. Mientras los demás han llegado a lo alto de la carrera, Duclair se ha quedado en una comisaría de suburbio. De pronto, ante el espectáculo desolado de su vida, acosado por la vejez, por la soledad —Duclair está casado, pero su único hijo ha muerto—, se decide ser como los demás. Y el resultado de esta decisión, contraria a su esencia y a su vocación, es una tragedia. Su víctima es Jeanne, una pobre mujer del barrio, recientemente encarcelada por tratar de ocultar el nombre de su amante, el cual acababa de cometer un robo y de herir al dueño de una tasca. Pero hay más: Jeanne tiene un hijo, recién nacido, el cual ha desaparecido en el momento en que Jeanne era llevada a la comisaría. El hijo se encuentra en la habitación de Charles, su amante, el cual había sido impulsado a esto por sus sentimientos paternales. Jeanne pide que le sea llevado el niño. Duclair pide a Jeanne, en cambio, la dirección de Charles. Jeanne se niega a hablar. Duclair, el cual cree ser un hombre nuevo, cruel y seguro de sí, la pega. Jeanne sigue callándose y así pasan los días. Mientras tanto, Charles sale de la habitación y cae bajo las ruedas de un coche. El niño se queda solo en la habitación y el drama parece encauzarse hacia un final feliz, ya que Jeanne encuentra finalmente al hijo en la habitación de Charles. Pero la llegada de la madre ya no puede detener el curso de la tragedia. El niño morirá en sus brazos y Jeanne enloquecerá.

En poco tiempo, fuera de su camino habitual, Duclair había cometido una serie de errores, fatales para los demás: había torturado y pegado a Jeanne. Había provocado la muerte de Charles y del pequeño y la locura de la mujer. Había hecho su deber, según las normas y la ley, y el resultado había sido catastrófico. Habría que creer, pues, "en otra verdad, en otra moral, en otra justicia... Pero ¿es que existe esta otra justicia?" Con esta palabra termina el libro, pero no el tormento del lector. ¿Qué será de Duclair y de todos los Duclair? Basta un solo error involuntario para provocar los desastres más imprevistos en nuestro alrededor. Respetar la moral convencional y las leyes no basta para evitar el mal. El infierno está pavimentado con buenas intenciones. Se puede ser testigo y criminal al mismo tiempo, sin darse uno cuenta. Adán fué testigo también, pero su destino fué igual al de Eva. Y hay también otro drama detrás del de Duclair: el comisario no había sabido reconocer desde el principio la verdad sobre Jeanne. La había despreciado, considerándola como la cómplice de un delincuente y no como una madre. Se había equivocado en su juicio sobre un ser humano. No había sabido *conocer*.

Este es el tema que plantea Mario Soldati en su novela *El ver-*

dadero Silvestri (Ed. Garzanti, Milán, 1957). El autor encuentra, en una pequeña ciudad de los Alpes italianos, a Aurora, después de muchos años. Los dos habían sido amigos de Silvestri, el cual ha muerto hace poco tiempo. Para el autor, Silvestri ha sido el amigo perfecto, el hombre más discreto y puro, el caballero de tipo medieval, incapaz de hacer el mal, síntesis de todas las virtudes. No es ésta la opinión de Aurora. Para ella Silvestri ha sido el desastre, ya que, con la insistencia con que la había perseguido, había logrado separarla del hombre que la amaba y que le había ofrecido una vida de lujo. Silvestri había jugado sucio y era para ella el hombre más pérfido e inmoral que había conocido. A lo largo de la lectura, estos dos aspectos, tan distintos, del mismo Silvestri, se mezclan, luchan entre sí, defendidos por dos personajes vivientes que dicen la verdad, cada uno basado en su experiencia personal. ¿Cómo había sido el verdadero Silvestri? ¿Bueno o malo? Ante las revelaciones de Aurora, el autor empieza a dudar. El pasado le aparece ahora bajo un nuevo aspecto. En vano trata de defender la memoria de su amigo. Casi se deja convencer por el discurso de Aurora. Pero resiste a la tentación y se marcha. Sin embargo, el mito se había desmoronado en su recuerdo. Y la incertidumbre cubre, como una marea, el rostro de Silvestri.

¿Cuál de los dramas resulta más impresionante? ¿El del comisario Duclair o el del personaje de Soldati? ¿La inconsistencia de nuestras buenas intenciones o la imposibilidad de conocer a nuestros prójimos. En los dos casos, lo que nos queda, al final de la tragedia, es el sentimiento de la soledad en medio del fracaso. El mismo sentimiento que provocaron Adán y su compañera, por primera vez en la historia del hombre, en el momento en que abandonaban el Edén.

Ya que se habla de la resurrección de la novela psicológica, "El verdadero Silvestri" ilustra el género mejor que cualquier novela aparecida en el pasado año. El libro de Soldati es una continua búsqueda, la búsqueda de un alma o de un carácter que dejó detrás de sí dos estelas, como si se hubiera tratado de dos hombres distintos, cada uno con su peso inevitable sobre las espaldas. Esto me recuerda el magnífico poema "Y el lobo", del volumen "Onore al vero", de Mario Luzi (Ed. Neri Pozza, Venecia, 1957), en el que aparece esta sombra fatal del destino, salvada al final por lo que podría llamarse "la esperanza del comisario Duclair". Escribe Luzi:

"Vida no mía, dolor
que tomo de la noche
y del caos,

te sientes insegura en lo profundo,
te retuerces en angustias, bajo el peso.
Vivir viviendo como el que sirve
fiel ya que no tiene otra salida. Todo,
hasta la oscura eternidad animal
que en nosotros gime, puede hacerse santo. Basta
con poco, y ese poco corta como espada."

Algo nuevo pasa en el mundo, la sombra alejada de un futuro terror y su discreto aleteo se reflejan ya en los libros, sobre todo en los de poesía. El libro de florentino Mario Luzi es uno de estos espejos. Esta novedad gravita, indecisa aún, entre el miedo y la esperanza. Lo que sucederá será tremendo o marcará el comienzo de una edad feliz. Nadie lo sabe todavía. Es algo así como la incógnita de los marcianos: ¿son seres humanos que quieren nuestro bien o monstruos que piensan esclavizarnos? Un viento dantesco pasa sobre el mundo. ¿Quién sobrevivirá a la noche? Transcribo en italiano el poema "La notte lava la mente":

"La notte lava la mente.
Poco dopo si è cui come sai bene,
fila d'anime lungo la cornice,
chi pronto al balzo, chi quasi in catene.
Qualcuno sulla pagina del mare
traccia un segmo di vita, figge un punto.
Raramente qualche gabbiano appare."

Lejanía de galaxia podría llamarse también este nuevo "sentimiento del tiempo" que nos sitúa a siglos de distancia de todo lo que hasta hace poco nos parecía certidumbre y valor, adquiridos para siempre en beneficio por lo menos de los poetas. Luigi Fiorentino, en "Cielo y piedra" (Ed. Ausonia, Siena, 1957), vive también este momento de angustia en suspensión. Sueño, recuerdo, palabras, todo aquel tesoro definitivo en el que se apoyó con tanta confianza el siglo XIX, es hoy la sombra enrarecida de otro mundo. Cito aquí el final de uno de los más logrados poemas de este volumen destinado seguramente a un éxito perdurable:

"No hay tiempo
para el recuerdo. El sueño está en la cruz,
ahora que las palabras tienen otro sonido
y todo tiene lejanía de galaxia."

También Margherita Guidacci, en los espléndidos poemas de "Día de los santos" (Ed. Scheiwiller, Milán, 1957, Premio Carducci 1957), canta su angustia, con acento cristiano, sin embargo, pero situándose, para observar el mundo, en el mismo Día de los Santos, cuando el alma piensa en su futuro vuelo y en el terrible dilema de la eternidad. En este día los santos vuelven sobre la tierra "con paso seguro / y luminoso de planetas", para esclarecer la lluvia de nuestras existencias que caen

"Dentro de la piedad, más fuera de la gloria."

Es el día más serio del año, el verdadero *fin y Apocalipsis del año*, cuando la lluvia se lleva la tierra, y el viento las hojas, y cuando, bajo la angustia de la carne, se perfila el esqueleto, afirmando una vez más su "severa y paciente espera".

"No queda más que esperar
el tiempo en que nada más habrá
que perder."

Este tiempo ya no aparece tan alejado. Nos acercó a él, de repente, la última guerra, que fué, para Italia por ejemplo, una derrota y una liberación, en el sentido, si se quiere, psicológico de la palabra. Costumbres, modas, estilos, se derrumbaron durante aquellos años terribles, dejando sitio a una nueva mentalidad. Todo, o casi todo, lo que los italianos habían heredado de los últimos dos siglos, de lo que puede llamarse su período de decadencia, ha desaparecido en los años de la guerra. El turista con espíritu observador podía descubrir, aún en 1938, los restos visibles de un espíritu provincial, hasta en Milán y en Roma. La literatura lo reflejaba con bastante fidelidad, una literatura que se desarrollaba, después de la aparición incendiaria de D'Annunzio, en una especie de periferia con respecto a las demás literaturas occidentales. Pirandello fué el único fenómeno literario italiano de alcance universal durante todo este período, y no tanto debido a sus novelas cuanto a su teatro. Hoy, después de la guerra, que fué como un asedio purificador, la literatura italiana ha invadido el mundo. Italia tiene otro aspecto. Es un país transformado desde dentro por el impacto de una tragedia. Por encima de los siglos, Italia ha vuelto a tomar contacto con su Renacimiento y a vivir en la vanguardia de la humanidad. El proceso, oculto y simbólico, ha sido reproducido en las páginas de una novela. Se trata de "Asedio a Florencia", por Armando Meoni. He aquí la trama del libro (Ed. Vallecchi, Florencia, 1957)

en pocas líneas: Nicola es un hombre de cincuenta años y tiene una esposa muy joven, Clara, y un hijo de la edad de Clara, proveniente de su matrimonio anterior. Florencia vive días de angustia. Las tropas aliadas se acercan, los alemanes están todavía entre sus murallas y en los alrededores. Piero odia a Clara y no quiere verla, ya que el joven no puede olvidar a su difunta madre. Pero la vida en Florencia se vuelve insoportable. Los alemanes se llevan a los jóvenes, obligándoles a luchar o enviándoles a Alemania a trabajar en las fábricas. Piero cae en una emboscada, pero Clara logra salvarlo, ofreciéndose, como precio del rescate, a un oficial fascista. En este breve encuentro, Clara conoce el verdadero amor, menos físico cuanto anímico, el amor por aquel oficial desesperado que pronto huirá con los alemanes hacia un destino poco glorioso. Piero, una vez salvado, deja de odiar a Clara, se da cuenta que su antipatía hacia ella había sido absurda. Al mismo tiempo, leyendo una noche la correspondencia de su difunta madre, deja de adorar su memoria, ya que descubre en ella a una mujer enamorada, físicamente enamorada de su padre y esto trastorna la antigua imagen y destruye el mito. Su nuevo mito empieza a ser Clara. Los alemanes se retiran hacia el norte; los aliados se acercan. Florencia es una ciudad asediada, igual que cada uno de sus habitantes, igual que todos los hombres, sitiados por el mal, sin tregua. La guerra, dicen, es la culpa de todo. "Pero la guerra es como la atmósfera, el color, el sentido de una estación: está al margen de la vida. No hay guerra que pueda jamás cambiar la sustancia esencial de la vida. La culpa, sin embargo, está en cada uno de nosotros..." La familia de Piero poseía una casa en Prato, cerca de Florencia. Para ver si esta casa existía aún o si, al contrario, había desaparecido bajo las bombas, Piero y Clara se encaminan un día hacia Prato. El asedio del mal termina en aquella casa y, como siempre, logra triunfar. Piero pasa la noche con Clara. La liberación, para ellos, habrá sido esto. El asedio había cambiado muchas cosas. "Un asedio tormentoso y áspero; también en ellos habían sucedido tremendas destrucciones. Y de él habían salido transformados..." Después de aquella noche, que significaba el triunfo del asedio y del mal, los dos amantes bajan al jardín. Piero sube a una higuera, donde será alcanzado por las balas de los partisanos que entraban en la ciudad para liberarla. Lo irreparable tiene también su solución. Este fin marca el fin del *asedio,* pero también el de una época a la que se podría llamar con el título de otra novela que logró retratarla en parte. Me refiero a *Los indiferentes,* de Alberto Moravia, la obra que anunció el asedio sin sospechar la transfiguración que le sucedió.

Una visión completa de esta transformación, dibujada por la plu-

ma de un gran escritor, puede encontrarse en las páginas de un *Viaje a Italia,* por Guido Piovene, el autor de *La gaceta negra,* novela justamente considerada entre las mejores de la literatura italiana contemporánea. El *Viaje a Italia* (Ed. Mondadori, Milán, 1957) retrata todas las provincias de la península y es, probablemente, el libro más completo e inteligente escrito hasta hoy sobre este país imposible de hacer caber, en el fondo, en las páginas de un libro de viaje. Desde Montaigne y Goethe hasta Stendhal y Taine, desde los románticos alemanes hasta D. H. Lawrence, Italia ha sido visitada y retratada por docenas de grandes escritores. Cada uno encontró en ella a sí mismo. Piovene viajó como periodista, pero el novelista fué el que le dirigió la mano durante su largo vagabundeo. Así, en la fantástica evocación de Volterra, o en las páginas dedicadas a la Umbría. Piovene habla de política, de industria, de religión, de turismo, de agricultura, pero en cada sitio sabe encontrar el recuadro eterno, la imagen que no cambia y a la que anota con cuidado de poeta y de pintor a la vez. El encuentro con los "tremolanti", representantes de la antigua secta de los "pentecostales", hoy casi desaparecida, es de un efecto que recuerda ciertas páginas de la "Gaceta negra" y denota aquella preocupación del escritor por lo que se esconde debajo de la vida normal, en las profundidades del alma, ya que el alma de un pueblo, como la de un individuo, no es sólo luces. Pero de esto trataré en otro ensayo, ya que es, de por sí, de un inapreciable interés y que muchos escritores italianos le han dedicado, si no libros enteros, por lo menos algunas páginas reveladoras.

La literatura italiana de hoy expresa al hombre y resulta tan aleccionadora porque el hombre italiano vuelve a ser, igual que en la época de Miguel Angel o en la de Marco Polo, la imagen de nuestras angustias y de algunas de nuestras esperanzas.—VINTILA HORIA.

LOS AMIGOS FRANCESES DE OSCAR WILDE

Una larga estancia en París me proporcionó la ocasión de tomar un contacto espiritual, muy próximo, con ciertos aspectos del genio maravilloso de Wilde. Los wildistas de Francia celebraron su aniversario con devoción literaria y piadoso recogimiento. Y acaso con mayor sinceridad y libertad de espíritu que sus propios compatriotas. Algunos de aquéllos lo habían acompañado en la etapa final de su tremendo infortunio; cuando apagada la luminaria de su cerebro, miserable y enfermo, se preparaba para morir, en un hotelucho de la ribera iz-

quierda del Sena, el río padre de Lutecia y el último de sus confidentes.

Fué entonces cuando André Gide renovó sus comentarios de crítico y de camarada sobre el autor y el hombre que "todo lo había anunciado y previsto en sus escritos"; del artista que, de acuerdo con el sentido paradojal de su cuento famoso, había quebrado la estatua del dolor, la que dura eternamente, para forjar la de la dicha, que sólo dura un instante.

Se divulgaron entonces las cartas del más desolador patetismo, que dirigiera, desde la cárcel de Davray, al traductor de su *De Profundis:* "yo he hecho del arte una filosofía y de la filosofía un arte". Drama, novela, verso, poemas en prosa, diálogo real y diálogo de la fantasía, todo lo he embellecido, cubriéndolo con un ropaje de belleza. Yo he sabido prestar a la verdad su imperio legítimo, es decir, tanto lo verdadero como lo falso, que lo verdadero y lo falso resultan simples modalidades de la existencia intelectual. He tratado el arte como a una realidad suprema; a la vida como a una rama de la ficción. Desperté la fantasía de un siglo, de suerte que, todo en torno mío, mitos y leyendas, se reanimaron".

En aquella oportunidad, Jean Durieux exaltó al escritor que "fué más grande que su propio infortunio". Estudió su caso literario frente a las letras inglesas y universales, para terminar, recordando, ante el caso Wilde, el epitafio que escribió para sí mismo otro inglés glorioso. Walter Raleig:

"Tú que pasas y piensas en mis faltas
recuerda mis virtudes y mi obra
y que tan sólo fuí un hombre."

Se constató una vez más, en el aniversario, que la Inglaterra del siglo XIX no fué menos implacable en juicios y sanciones que aquella que encarnara, en el siglo XVI, Isabel Tudor. El mismo fanatismo que inspirara la decapitación de María Estuardo en Fotheringay, suplició a Oscar Wilde en la mazmorra de Reading. Constituían una amenaza, tanto la reina de Escocia como el escritor; la una, ante la herejía de pensamiento; el otro, ante la hipocresía oficial de las costumbres.

Charles Chassé se ocupó en la ocasión del puritanismo de Wilde, y Cecil George Bazile, a su vez, de su catolicismo... Interesantísimas, y para mí inolvidables, esas disertaciones y ensayos... Intentó el primero penetrar en el análisis de las dos psicologías contradictorias que coexistieron en el gran escritor: la del celta y la del anglosajón... Celta, desde luego, el deslumbrante juglar irlandés de los gestos osados, de los epigramas y de las rebuscadas sensaciones. De la misma raza que Me-

redith y Saint-John Ervine y de Bernard Shaw; del intelectualismo desaprensivo, de la sátira y del inmoralismo. Pero también de la fibra puritana, por el fondo de su cultura anglosajona, y de aquí el bizarro hibridismo de su temperamento. Celta y griego, el narrador elegante y desaprensivo, que hubiera adoptado el "ejemplo artístico de Benvenuto Cellini". Según su propia narración, el artífice florentino habría que crucificarlo a un ser viviente con el objeto de estereotipar el movimiento de sus músculos, y un Pontífice cohonestó el hecho, absolviéndolo. ¿Qué vale la vida de un insignificante individuo, sostuvo Wilde, si ella ha de propiciar una obra inmortal, creando, según la expresión de Keats, fuente inagotable de inspiración? ¡Ah las elegantes blasfemias del gran pagano de la diabólica procedencia celtíbera!

Pero ha sido Ernest Raybaud, que lo tratara bien de cerca, quien advierte cómo "más allá del blasfemo se descubre a la Biblia". Tuvo el espanto que el pecado sostiene. De las Escrituras no había tomado tan sólo el hábito de hablar y de escribir en parábolas. De aquí que, junto al escándalo de sus apólogos "inmoralistas", se suceden, en delicioso cortejo, aquellos cuentos de humildad, de inspiración infantil, de bohonomia: los de "El niño y la estrella", los de "El pescador y su alma". Este volvióse, entre los judíos de Polonia, una especie de texto religioso. Luego el sentido profundo de algunas de sus "boutades" y comedias: "Una mujer sin importancia", etc. Las máximas y tiradas audaces y escabrosas las pone, por lo general, en boca de personajes de la aristocracia inglesa, a los que se ha considerado como a las figuras auténticas de sus piezas.

Pocos días antes de morir cruzaba el *Pont Neuf* en compañía de uno de sus amigos, fiel wildista parisién, Louis Latourrete, que recogiera la última anécdota del poeta, y que nos la refiere en el círculo restricto de "Los amigos de Oscar Wilde". De lo alto del puente acababa de arrojarse al Sena una mujer desesperada. Mientras se producía el salvamento él seguía la escena, con aparente impavidez. Al final, dijo a su amigo: "Yo hubiera podido salvar a esa mujer. Pero ¡es horrible! Hasta ese gesto me estaría prohibido. Mi heroísmo se hubiera traducido en escándalo público. Después de mi proceso, el heroísmo, como el genio, me están vedados. ¿Conocéis mi propósito de entrar a un convento? Hubiera resultado mejor para mí. Pero otro escrúpulo me lo ha impedido: el mismo reproche de escándalo. Compadecedme: yo pude salvar a esa mujer..." Y luego este comentario: "respeté la angustia de su silencio subsiguiente, entonces más bello que sus más bellos poemas".

¿Terminó sus días Oscar Wilde bajo la égida espiritual de la fe

católica? Cecil Georges Bacile creyó del caso aportar, a este respecto, en ocasión del aniversario, algunos documentos inéditos. Aquel gran descreído profesó en un tiempo la religión "oficial": el protestantismo anglicano. Murió el 30 de noviembre de 1900 en el Hotel Alsacia, de la calle de Beaux Arts, bautizado y confortado por los sacramentos de la Iglesia. Busca y encuentra el publicista los antecedentes y datos de la conversión de Wilde, sobre todo en las referencias de aquel caballero de la lealtad, Robert Ross, que acompañó y asistió al poeta hasta el último instante de su existencia. Antecedentes y circunstancias de su procelosa vida; páginas, poemas, que aportara para reforzar sus premisas, parecen demostrar que siempre, y desde su entrada en Oxford, se sintió atraído, cuando menos, por el brillo y la pompa de la Iglesia Católica *(Bibliografi of Oscar Wilde.* Stuard Mason). Cita la necrológica de "The Tablet", de 8 de diciembre de 1900, que dice en uno uno de sus párrafos: "Wilde atribuyó su propia catástrofe al hecho de que su padre no le permitió, siendo niño, someterse a la disciplina de la Iglesia." Cuando abandonó la prisión estuvo en Nápoles y luego en Roma. "Nápoles es lujuriosa —escribió entonces—; Roma es la única ciudad del alma." Visito al Papa, y fué bendecido en su capilla privada del Vaticano. "No parece de carne ni de sangre ni tiene trazas de mortalidad —así se refería al Santo Padre, comentando la entrevista en su correspondencia con Robert Ross—. El es como un alma blanca vestida de blanco." ¿Estaba ya tocado por la Gracia Divina el enorme pecador? Acaso por lo mismo que fué un enorme pecador. "La Iglesia Católica es para santos y pecadores solamente —dijo una vez en su sonriente tono habitual—; para los demás está la Anglicana." "Murió tocado por la Gracia Divina", sostiene Bazile.

Fuera de algunas referencias, en cierto modo vividas, como las precedentes, bien poco podría yo agregar a cuanto se ha escrito y comentado sobre Oscar Wilde. No es menos cierto que muchos de tales juicios y comentarios, que colmarían nutridos anaqueles y bibliotecas, responden, no sólo a los estudios críticos de su obra: poesía, drama y novela, como al deslumbramiento espectacular de su vida, transcurrida antes de su proceso y del profundo drama que lo siguió.

Evidentemente el escritor y el artista, aun durante el período de sus grandes e inigualados éxitos, estuvo, por lo general, subordinado al hombre y, sobre todo, al maravilloso "causeus", que esto fué Oscar Wilde, fundamentalmente, de acuerdo con el atributo esencial de su genio. Su famoso prologuista, Renaud, y luego Frank Harris en su difundida obra "La vida y confesiones de Oscar Wilde" —a la

que Bernard Shaw ha querido catalogar entre las obras maestras de los grandes biógrafos ingleses—, ambos, a su vez, destacan lo que llegó a ser en medio a la encumbrada sociedad londinense de su época, el arte de conversar de nuestro artista. Mientras discurría "creaba una atmósfera sobrenatural" a su alrededor. Y en efecto, su charla adoptaba todos los colores y todas las armonías. Pasaba del patetismo al "humour", sobre todo en el cuento, los epítetos, las sentencias, las paradojas y los apólogos. Asombraba al mismo tiempo que embelesaba a los auditorios. Nada tenía de común la suya, por otra parte, con la palabra de los Coleridge, los Maucaulay, los Carlyle, conferencistas antes que "causeurs". Brotaban sus famosos cuentos de la propia conversación, así como las frases cáusticas y espirituales. Y ello, como lo marca Harris, en un ambiente donde se estimulaba a los intelectuales mejor que para hablar para callar. Llegó a ser lo que en Francia se llama un "charmeur", y, mientras disertaba, su rostro resplandecía en la luminaria de su alma. Su voz de virtuoso del verbo cobraba tenues modulaciones. Pero ello introdujo un nuevo arte en esa virtuosidad bien suya de la conversación. "Hacen mucho mal los escritores escribiendo siempre —dijo una vez—; es necesario que recobren la voz." Hombres, hechos, tratados, guerras, desfilaban con la magia de su palabra, en comentarios, ya precisos, ya deslumbrantes. Renaud refiere que ante los destellos de luz de su verbo se pensaba en un joyero que iluminase sus tesoros con luces imprevistas. Y así brotaban las expresiones profundas o ligeras o pintorescas. Mejor que nutridos volúmenes ellas explicaban una época o una personalidad. Nadie imaginó jamás que el vocablo humano pudiera revestirse de semejante esplendor. Se hubiera dicho que la palabra se volvía una amante para su espíritu, más que un instrumento para la expresión de las ideas. Pobre resulta, frente a ella, la materia de los pintores y de los escultores, había dicho el propio Wilde. Porque no entraña solamente la música del laúd y los colores tan ricos de las grandes telas o la plástica de los bronces o de los mármoles insignes, sino que ella contiene —sólo ella— el pensamiento, la pasión y el espíritu. "Sólo por la palabra se levanta el hombre sobre la bestia; porque el lenguaje es el padre, que no el hijo, del pensamiento." "Cuando habla Wilde —expresó una dama ilustre en cierta ocasión— distingo en torno a su cabeza como un nimbo de oro." Su verbo diseñaba unas veces con precisión documentaria y otras en las grandes síntesis de un historiador sin faltar, en ocasiones, el hondo sentido de la comicidad. Cantaba tanto lo ridículo imprevisto como las imprevistas emociones, y todo ello dentro de la perfección de esta síntesis: "un gran

autor teatral que contuviera un gran poeta". Representémoslo en el salón de la encantadora Lady Blessington, frecuentado por las celebridades de la época: "dandies", políticos, financistas, diplomáticos, artistas y aventureros. Brotan allí sus "a côtés" y sus "mots d'esprit" cambiantes y perfumados como la amatista de su corbata o como la orquídea de su ojal; sus admirables narraciones y sus ironías; su rauda voz, que cantaba en el estremecido silencio o se nublaba de congoja, ante las confidencias sentimentales y los "chagrins" de la dueña de casa. Y luego su agudo sentido de lo ridículo o lo grotesco, mezclado a sus hondas expresiones humanas.

Ese irrefrenable "elan" de irrealidad y de vértigo no se detuvo, desgraciadamente para él, en el área de la actividad artística. También a la vida mundana, por el hilo de sus corrosivas paradojas, quiso llevarlo al increíble esteta; todo ello para apurar el naufragio de su personalidad y de su vida. La misma sociedad que lo disputaba ávidamente lo transformó en una especie de ente prodigioso. Lo consultaban las duquesas para sus "toilettes", sus muebles, sus joyas. Se reeditaban y celebraban en los salones sus frases y sus ocurrencias. Su exterior displicente escondía una exquisita y turbadora filosofía. ¿En qué la fundaba? Dadme el lujo superfluo y ofrezco a todos los indispensables. "Jugando al fantasma —dijo Rubén Darío— el genial esteta del arte y de la vida llegó a ser un fantasma." (¡Y bien sabía el cisne de América de semejantes fantasmagorías... y de la enfermedad de la madreperla... y de la ceguera del ruiseñor!) El mismo Wilde creó los elementos morales de su propia tragedia. Fantasma, y burla, y paradoja, y cinismo, transportados del arte a la vida mundana, y de aquí su formidable error de perspectiva ética... En páginas de desgarradora verdad, describe Gide el tránsito de aquella individualidad prodigiosa, de la cumbre el abismo. Sujeto prodigioso, porque acaparó, como nadie, en su país, lo que Thackeray llamaba "el principal don de los grandes hombres": el éxito. Triunfaba por su obra y por sus gestos; por la mirada de sus ojos irlandeses. Era rico y glorioso y bello. Lo comparaban algunos a un Baco asiático; otros, a un emperador romano; otros, a Apolo mismo. Y he aquí otro juicio coincidente con el de Darío: "Habituado a burlarse de quienes otorgan las glorias mundanas, Wilde llegó a crear, por sobre su propia persona, un falso y deslumbrante miraje, con el que envenenaba a su espíritu." Acabó por mixtificarse a sí mismo. Y de aquí la anécdota clásica, a la que se ha asimilado su propio caso: Aristipo, de paso por Corinto, se encontró con Diógenes: "Tú podrías vengarte de los príncipes si te contentaras con esto que yo hago." Y Aristipo le res-

pondió: "Pero si tú llegaras a vengarte de los príncipes, tampoco te conformarías con eso."

Grande fué Oscar Wilde por sus altos vuelos y por sus insondables caídas. Glorioso por genio y miserable por humano. Ante su vida y su memoria deja caer solemnemente su sentencia el respetable burgués. Y cae el fallo "pontificante", al tiempo que la envidia y la ignorancia amontonan sus caudales, frente al hambre y la sed de los demás, mientras se aviene aquél a todas las tiranías, en homenaje a sus venerables digestiones; que no adopta jamás una actitud riesgosa o un sentimiento abnegado, y que, cuando se siente morir, como lo dice Thomas Bell refiriéndose al mismo caso, deja su fortuna a la iglesia metodista, porque no puede llevársela consigo al otro mundo. Tampoco nos interesan sus juicios. Ha de llegar, por el contrario, el encumbrado raudo por los rumbos de la piedad y del genio. Encarando la obra de Wilde en *bloc;* captando con el alma los acentos finales de su *De profundis*. Sollozos les llama Gide cuando, escuchándolos, se inundaban sus ojos repitiéndolos con su más trémula voz. Oigamos aquellos acentos: "Ya no me queda más que una cosa, la humildad absoluta. Oculta en lo más profundo de mi ser como un tesoro en la inmensidad de los campos." "Han arrebatado a mi alma; yo no sé lo que han hecho de mi alma." Y evocaba, en la ominosa cárcel, la memoria de su madre, y ante el cuadro de su enorme miseria, cuna y sagrario, como en las páginas del Eclesiastés.

Y si llegamos a imaginar el fondo de ese infinito dolor, ¿qué queda del esteta, del perverso, del anarquista, del hombre y del genio? Tan sólo los transportes del arrepentimiento. Fué restituído al seno de la Iglesia Católica por los sagrados auxilios del abate Cuthbert Donn, quien ofició en su entierro, después de rezar una misa de *Requiem*, por el reposo de su alma, en Saint Germain des Prés. Más tarde hizo grabar sobre su losa sepulcral, en Père Lachaise, las palabras de la máxima elocuencia funeraria del libro de Job: *Verbis meis addere nihil andebat et super illos atillabat eloquium meum. Requies cat in pace.*—JOSÉ G. ANTUÑA.

TOMAS MORALES, SIMBOLO DE LA POESIA CANARIA

Consideramos la obra poética de Tomás Morales como símbolo, como fundente de las características más típicas de la lírica canaria a través de su historia. En su poesía cristalizaron las inquietudes dispersas y las tendencias poéticas insulares anteriores a él, adquiriendo

un sentido permanente y una armonía temática. Toda la lírica isleña queda centrada, y su magisterio se impone de tal forma que ya no podrán soslayarlo los poetas posteriores. Este sentido de encrucijada, de confluencia orientadora que tiene su obra, hacen de Tomás Morales la figura tal vez más sorprendente y apasionante de la moderna poesía canaria.

El fenómeno catalizador se produce en Morales de forma intuitiva y espontánea. El poeta siente tan entrañablemente la realidad del alma canaria que su impronta se capta en toda su obra, polarizada sobre dos coordenadas permanentes: el sentimiento introvertido volcado hacia lo íntimo (poesía de tierra) y el sentimiento extrovertido proyectado hacia fuera (poesía de mar).

Los motivos poéticos de más recia raigambre canaria, nacidos a caballo de los siglos XVI y XVII con Viana y Cairasco —la gran poesía de las islas—, quedan incorporados a la inspiración de Morales. Pero con un matiz de singular originalidad, de personal interpretación. Logra un feliz equilibrio en lo fundamental y absorbe las notas sobresalientes de estos dos eximios poetas tipificándolas: de Viana, el ambiente local y el paisaje —aspereza y brío en la descripción—, la profundidad épica y el sentido regional. De Cairasco, la hondura retórica, un cierto halo mitológico en torno al paisaje con sabor de humanismo renaciente, próximo ya a los albores del barroco.

A partir de Viana y de Cairasco la poesía canaria pierde específica personalidad, quedando incluída en la órbita de las corrientes europeas en boga. Así, en el siglo XVIII, la poesía religiosa, con un marcado tinte conceptista, tiene cultivadores acertados, como Fray Andrés de Abreu, Fray Marcos Alayón, Dávila, Pedro de Lugo...

El movimiento romántico en el siglo XIX alumbra una numerosa pléyade de poetas influenciados por Zorrilla, Nicasio Gallego, Espronceda, Quintana..., como Ricardo Murphy, Rafael Bento, Plácido Sansón, Martín Neda y José B. Lentini, el más completo y destacado entre todos.

Fué a finales del siglo XIX cuando se produce una verdadera eclosión lírica en las Islas, tomando categoría y cuerpo una auténtica escuela regional de poesía. Ya es la época de Tomás Morales. Este movimiento literario se inicia en Tenerife con Zerolo Herrera, Perera y Alvarez y Tabares Bartlett, por citar a los más destacados, y tuvo su culminación en el gran movimiento lírico de Gran Canaria, cuyo más destacado cantor sería Tomás Morales, acompañado por González Díaz, Julián Torón, Luis Doreste, Domingo Rivero y Rafael Romero, más conocido por su seudónimo "Alonso Quesada", singular poeta que

representa y encarna dentro del panorama de su época el aislamiento, la tristeza y la soledad, un poco a la manera —salvando diferencias— de Antonio Machado.

Tomás Morales tuvo una vida apretada en obra poética y relativamente corta en años, pues muere en plena madurez creacional a los treinta y seis años de edad. Nació en Moya de Gran Canaria el 10 de octubre de 1885, muriendo en Las Palmas el 15 de agosto de 1921. Por razones de orden circunstancial, de momento literario, se desenvolvió dentro de la órbita del llamado modernismo. Claro está que este clima, sin duda, perjudicó más a Morales que le benefició, pues con harta frecuencia tuvo que subordinar la emoción íntima del poema a la brillante orquestación retórica y formal del mismo.

En Morales se perfilan las normas fijas y permanentes de la poesía isleña, con un sentido regionalista de doble vertiente. De un lado, como secuela del movimiento romántico, convirtiendo la lírica en épica, cantando nostálgicamente a las viejas leyendas insulares, al paisaje y a la geografía, y de otro, retornando a la poética del siglo XVII, simbolizada en Viana.

En el examen de su producción literaria observamos como constantes, de un lado, el sentimiento marino y el cosmopolitismo, y de otro, con menos fuerza sin duda, pero perceptibles también, el sentido de aislamiento y el de la intimidad.

Como ha afirmado Pemán, para encontrar versos de mar en la poesía española hay que llegar a Tomás Morales, descontando las pequeñas marinas gallegas de Martín Codax en el siglo XIII.

Al mar le debe Tomás Morales —dice Díez Canedo, prologuista del libro primero de *Las Rosas de Hércules*— esa plenitud que muy pronto alcanzó su arte. Le vemos contemplar, tímidamente a lo primero, desde los muelles, la mole bamboleante de un viejo casco que lanza en la noche su rítmica quejumbre, o seguir con ojos ávidos el grupo marinero que, saturado de alcohol, camina por la tierra firme con tambaleos tan peligrosos como los del barco en mar gruesa; le acompañamos en su vigilancia, en el puerto, y escuchamos con él toda la escala de rumores con que arrulla el mar a la tierra dormida, o vemos, desde su misma nave, surgir en lontananza una costa y arder, ya cercanas, las luces de la ciudad.

Este primer mar de Tomás Morales es un mar humano, vivido, pero no es aún todo su mar. De esta visión, en que tiene por compañeros al Tristán Corbiere de Gens de Mer y al Rubén Darío de la Sinfonía en Gris mayor, pasa el poeta de Canarias al deslumbramiento del mar mitológico en que surgen sus Islas: sus ojos ven albear entre

las olas una estela de perdidos continentes. Los dioses y los héroes cabalgan en sus corceles marinos, y su ensalmo hace surgir un mundo cuya voz ha de ser la misma voz del poeta. Aquellas voces se hacen fecundas; el comercio va a tocar en ellas y a dejarlas ricas y prósperas. El canto ya no persigue aquellas siluetas rudas, aquellos breves cuadros de antaño; cobra entonaciones augurales; se llena del espíritu oceánico; nos parece que se levanta de la espuma, impregnado de sal y de yodo. Su entronque poético ha de buscarse ya en Verdaguer y en D'Annunzio.

El sentimiento marino es en Morales un sentimiento apasionado. El mar en él se hace amistad, nostalgia y acicate.

El mar es como un viejo camarada de infancia
a quien estoy unido con un salvaje amor.

(Los puertos, los mares y los hombres de mar.)

Mar azul de mi Patria, mar de ensueño,
mar de mi infancia y de mi juventud... mar Mío.
... ...
Atlántico infinito, tú que mi canto ordenas
cada vez que mis pasos me llevan a tu parte
siento que nueva sangre palpita por mis venas
y a la vez que mi cuerpo, cobra salud mi arte...
El alma temblorosa se anega en tu corriente
con ímpetu ferviente,
henchidos los pulmones de tus brisas saladas
y a plenitud de boca,
un luchador te grita ¡Padre! desde una roca
de estas maravillosas Islas Afortunadas...

(Oda al Atlántico.)

El cosmopolitismo, nota esencial en la vida de las Islas Canarias, consecuencia lógica del tráfico de sus puertos, no podía quedar al margen de la sensibilidad literaria de Morales.

Yo amo a mi puerto, en donde cien raros pabellones
desdoblan en el aire sus insignias navieras,
y se juntan las parlas de todas las naciones
con la policromía de todas las banderas.

Bien es verdad que este sentido cosmopolita en la obra del poeta tiene un tinte superficial y externo, como en el caso de Rubén, pero frecuentemente volcado sobre el panorama de su Isla:

Bazares en la calle de Triana
alma oriental que en occidente habita,
todo un fantasmagórico nirvana
en medio del vivir cosmopolita.

Morales, tal vez un poco exageradamente, recoge el incómodo vértigo de esa vida cosmopolita y comercial, dejando entrever la nostalgia de una vida más apacible y tranquila, como en el poema "La calle de Triana".

Todo aquí es extranjero; las celosas
gentes que van tras el negocio cuerdo;
las tiendas de los indios, prodigiosas,
y el Bank of British, de especial recuerdo...
Extranjero es el tráfico en la vía,
la flota, los talleres y la banca,
y la miss que al descenso del tranvía
enseña la estirada media blanca.
Todo aquí es presuroso, todo es vida;
y ebria de potestad, en la refriega,
la ciudad, cual bacante enardecida,
al desenfreno comercial se entrega.
Y el alma, que es, al fin, mansa y discreta,
tanta celeridad le da quebranto...
y sueña con el barrio de Vegueta.

Antes de entrar a examinar las características de intimidad de la obra poética de Morales conviene señalar, en contraposición a éstas, y más afín con la idea del cosmopolitismo, el brío y la intensidad con que el poeta narra la vida del progreso y de las máquinas, que nos hace pensar en Whitman.

Son bellas las máquinas, son inteligentes.
Unas trepidantes, de enorme osadía;
otras delicadas, finas, sonrientes;
todas, admirable fuente de energía.

Quizás una de las notas menos acusadas en la poesía de Morales sea la del aislamiento, la de la intimidad, que si bien existe es sólo de manera accidental. Después de él, Alonso Quesada será en su obra *El lino de los sueños,* que prologó Unamuno, la encarnación plenamente lograda del sentido del aislamiento en la poesía de las Islas. Sin embargo, en los poemas titulados "Vacaciones sentimentales", del libro primero de *Las Rosas de Hércules* y específicamente en el que comienza "Cortijo de Pedrales en lo alto de la sierra", dice refiriéndose a la situación de aislamiento de sus poseedores:

Oh el perfume de aquellas existencias hurañas,
que ignoraron en medio de estos profusos montes,
si tras estas montañas habría otras montañas,
y nuevos horizontes tras estos horizontes.
... ...
Vivieron largamente sin ambición ni gloria,
su vida fué una égloga dulce como una esquila.

La intimidad de Tomás Morales nos llega ya en su primera época.

Las poesías llamadas "Vacaciones sentimentales", anteriormente citadas, tienen, junto al brillante y delicado lenguaje, una mezcla de intimidad y de elocuencia. Como dijo Ramiro de Maeztu, lo que más place en esta primera etapa de Morales es el certero instinto que le lleva a buscar el valor profundo de las cosas que aparentemente valen poco. Esta es la misión religiosa del arte: revelarnos en sus detalles el valor de la vida y el mundo. Son sus recuerdos de infancia los que tienen mayor acento de intimidad y de recogimiento:

Y he recordado... El breve rincón de un pueblecillo;
una casa tranquila inundada de sol;
unas tapias musgosas de encarnado ladrillo
y un jardín que tenía limoneros en flor.
... ...
... ...
Entonces era un niño con los bucles rizados;
a la tarde solía jugar por el jardín;
feliz con mi trompeta, mi caja de soldados,
sin más novelerías que los cuentos de Grimm.
... ...
... ...
Por fin se terminaron aquellas vacaciones.
Otra vez el colegio con su péndulo lento;
los empolvados mapas de los largos salones
y los eternos días llenos de aburrimiento...

La composición poética de Morales de más acusado perfil íntimo es, sin duda, la titulada "Recuerdo de la hermana". Hay en toda ella una vibración de recogimiento y de añoranza, de soledad. Las dos últimas estrofas recogen esta melancolía del poeta:

Que tú y los tuyos son puerto seguro;
y en este andar entre extranjera gente
vuestro recuerdo peculiar, tan puro,
brota en mi alma con rumor de fuente.
Y término de todos mis caminos
veo al final como una luz de oro
perdido entre las copas de los pinos
el ventanal de nuestra casa: y lloro...

Tomás Morales, que había nacido en un pueblecito blanco de la isla de Gran Canaria, tendido socre una colina, desde cuyos alrededores se ve el mar a poca distancia, como nos relata Fernando González, a pesar de su muerte en plena juventud, logró con su obra poética ser la primera figura literaria de las Islas Canarias y ocupar por derecho propio un puesto de vanguardia en la lírica de habla española.

De él, por su humildad, por su acendrado patriotismo, podría decirse lo del viejo marino de su composición poética:

Entre otras grandes cosas, dignas de su respeto,
es una, la más alta, ser súbdito español.

José Ruméu de Armas.

JOAQUIN COSTA
(o Sísifo y España)

Quiero creer con Unamuno que el mayor pecado de su pueblo, a los ojos de Costa, debía de ser que no le hacía bastante caso. Y al creer así tampoco pretendo menguar, tachándole de soberbio, al celtíbero cuya alma, según Ortega, alcanzó más vibraciones por segundo.

La obra de Costa guarda una exagerada desproporción al conocimiento que de ella se tiene. Costa, a fuer de español, ha corrido la misma suerte que España: *no ha tenido prensa.*

Lo malo, sin embargo, es que de Joaquín Costa se escribió mucho durante el primer cuarto de siglo. Se escribió sobre Costa y se le catalogó a ojo de buen cubero o con mala saña partidista. Por eso hay que insistir de nuevo sobre la obra del "León de Grau", para desclasificarlo y devolverle la libertad de pensamiento, y, sobre todo, lamentablemente, porque la obra de Costa —la problemática del 98— en parte sigue vigente todavía.

JOAQUÍN COSTA, PERIODISTA

Como hombre público, Costa fué, esencialmente, periodista. Pretender, en un arrebato de admiración costista (el abjetivo es unamuniano), clasificarle como investigador erudito de la España prehistórica o científico sistemático de la juridicidad ibérica, no sólo es desconocerlo, sino, incluso, capitidisminuirlo.

Costa no fué un Menéndez Pidal ni un Hinojosa. Ni posiblemente hubiera sido un Cánovas del Castillo o un Ruiz Zorrilla. Ni siquiera tiene los atisbos proféticos de un Donoso Cortés o, aún mejor, de un Ganivet. Joaquín Costa, padre de Unamuno en su "me duele España", habla y escribe sobre lo que ve, sobre la España de Don Amadeo, la de la Restauración, la de Cavite, la del 98 y la Conferencia de París, la de las oligarquías y el anarquismo, la de 1909, la España que acabó y empezó un siglo en un tendido de sol y sombra, de espaldas a la puerta. *Por esto Costa habla y escribe contra.*

Esfuerzo e inteligencia aunados, Costa logra dar en el blanco de las plagas de España. Contra ellas escribe, pelea, toda su vida. *Si no podemos aceptar que sea cierto todo lo que afirma nadie puede discutirle que no tenga razón en todo lo que niega.* Este es el Costa interesante;

el Costa contra una España de oligarquías y caciques, de pretorianos solideos y bastones de mando, del granizo y de la sequía, de corridas de toros y barrancos de lobos. Costa, conciencia telúrica de España. Costa, periodista. Costa, vigente.

JOAQUÍN COSTA, EUROPEÍSTA Y CARPETOVETÓNICO

Costa fué republicano porque estaba contra el orden (?) vigente. Fué un antimonárquico más. Pero de ahí a quererlo comparar con un republicano yanqui media bastante. Media la esencia del republicanismo. En la carta que envió el 13 de junio de 1904 a la Tertulia Republicana de Madrid, propugnaba "una revolución hondísima y rápida desde el poder; revolución de verdad, no metafórica y de burlas como la prometida por los Padres de la Restauración, Silvela y Maura; y llevarla a cabo del único modo, como tales revoluciones pueden hacerse, por acción personal, sin ese gran estorbo del Parlamento, coágulo de sangre podrida en que se han engendrado la embolia y parálisis de la nación", y en este mismo tono dictatorial se manifiesta en su artículo "Glosocracia", aparecido el 29 de septiembre de 1906 en el diario *En Marcha,* de la Habana, donde después de romper, señalando que *España es una glosocracia, el eterno imperio de la lengua,* afirmaba que "debido a nuestra incapacidad constitucional para gobernarnos, lo que hubiéramos necesitado siempre hubiera sido una España sin reyes, sin oligarquías, sin pretorianismo, sin demóstenes ni cicerones, con un Guillermo el Taciturno por conductor; esto habríamos necesitado siempre, pero sobre todo desde 1898", para que "rodeado de la universal estimación hubiera apartado de nuestros labios el cáliz amargo de una revolución desde abajo" ("El Progreso de Asturias", Oviedo, 3-1-1902).

Joaquín Costa tiene un solo punto republicano, quizá porque en aquella mala hora histórica sólo se podía tener uno; su posición antimonárquica contra la alegre Restauración que explotó en la tragicomedia del "Maine".

El *europeísmo* de Costa ha sido otro de los puntos de divergencia entre sus comentaristas —sus escasos comentaristas—. Junto a las siete llaves para el sepulcro del Cid, Costa lanzó a los vientos su: "*Hay que europeizar a España.*" Le cabe la paternidad de la frase, y en una glosocracia una frase puede tener más importancia que un texto legal, porque puede, al revés que en otras latitudes, llegar a engendrar una

idea. Pero Costa, con su colectivismo agrario, su política de calzón, su temperamento torrencial, su improvisación asistemática y oportunista, tuvo cualquier estilo menos el europeo.

La obra de Costa, al revés de Cajal o Menéndez Pidal, no tiene traducción en el estilo científico europeo.

Porque Costa no está en la línea ortodoxa del europeísmo, confunde, como han señalado Unamuno y Laín, las hojas con el fruto de la planta *Europa*. Pide para España consecuencias, *civilización* (escuela despensa, política hidráulica, higiene pública), olvidando causas, *cultura*. Costa confunde el humo con la chimenea, pero ve en la fábrica la solución para un país en vísperas de desintegrarse. "Hecha España nación europea y siglo XX, el regionalismo perderá la mucha o poca virulencia que lleve en la sangre, inclinándose la balanza del lado de la descentralización" (de "La República" de Orense, 12 de mayo de 1906).

Al celtíbero enamorado de Tartesia no se le puede llamar paladín de la República ni de Europa. Su solo mérito, su enorme mérito, ha sido descubrir la inercia de España y haberle dado una sacudida.

ESPAÑA, SÍSIFO TERRENAL

"España ha acabado el siglo del mismo modo que lo comenzó. En sus principios tuvo una guerra temeraria y heroica con el Imperio francés; fué su resultado que en el Congreso de Viena Europa se declarase en contra nuestra y nos privase de los territorios que poseíamos en Italia y descendiésemos del rango de primera potencia a nación de segundo orden. En sus postrimerías ha sostenido otra guerra todavía más desigual con la República norteamericana; y el desenlace ha sido que en la Conferencia de París, con la Europa insular por enemigo y la Europa continental por neutral y extraña, nos hayan sido arrebatados los territorios que poseíamos en Ultramar y hayamos descendido del rango de nación de segundo orden a categoría de tercero" *(El Pueblo,* Valencia, 3-1-1901).

España, Sísifo colectivo, intenta alcanzar, con la roca de su nacionalidad a cuestas, la cima de su seguridad; pero una fuerza enigmática (¿hereditaria?, ¿telúrica?, ¿psicológica?, ¿anatómica?) hace rodar la roca, una y otra vez, al fondo del barranco. El pueblo español vuelve a empezar; ¿con ilusión? Sólo sabemos, con Camús, que al descender de nuevo a por la roca es feliz, porque es inconsciente. Cuando reflexiona choca con su absurdo, se rebela y, entonces, aparece el anarquista español, planta de regadío hermana del nihilista estepario.

Costa denuncia certero la actualidad secular de nuestra limitada, pero intensa problemática. Ante la encrucijada de 1808 España reincide en lo de 1702 y luego lo repetirá en 1871 y en 1898 y en... "Para los pueblos que viven fuera del tiempo, como Marruecos, como China, como España, rigen calendarios distintos, formados de una sola hoja, en que el sol no sale a ninguna hora, en que la noche no se acaba nunca. España, por ejemplo, se clavó en 1898, y de allí no ha salido" (*El Iconoclasta,* Huesca, 30 de julio de 1905).

Estoy presto a aceptar que tras las tres llagas señaladas por Costa —oligarquías, caciquismo e inercia— hay una causa metafísica. Es posible que todo problema humano sea en el fondo un problema teológico. Pero Joaquín Costa no es un teólogo. Es sólo un periodista, un periodista excepcional, incurso en un momento y en un lenguaje histórico. Así se manifiesta en su artículo de "El Rebelde", de Barbastro, del 22 de febrero de 1908: "Diríase que del 1-3 de julio de 1898 no han pasado nueve años, sino nuevecientos: a tal punto se han borrado en la memoria de los españoles. Para mí no han pasado de aquella fecha lúgubre ni nueve horas. Yo los veo aún a aquellos 520 leones del Caney, combatiendo diez horas en torno al heroico Vara del Rey, contra los 3.500 bravos de Wheekr, hasta quedar reducidos a 80 medio aniquilados; yo los veo a los 350 inmolados de la Escuadra, destrozados o mutilados por la metralla, devorados por las llamas o por los monstruos del mar, en aquel no diré combate naval, en aquel tiro al blanco de los yankis, y a los jefes prisioneros paseados triunfalmente y enseñados como trofeo por las ciudades de la Unión; yo los veo, pocas horas después, cuando aún hacían los tiburones la digestión del banquete de carne humana con que les habían regalado los hombres de gobierno de treinta años; yo los veo a los madrileños de la "afición" no alzándose indignados contra los gobernantes y metiéndolos en la cárcel, sino dirigiéndose ebrios de gozo a consolarse en la Plaza de Toros. Y ¡ay!, cuando quiero maldecirles, no puedo, porque me pregunto: ¿en qué difiere lo que estamos haciendo nosotros, los españoles todos, desde hace nueve años, de lo que hizo aquel día la horda madrileña? Hemos hecho más que llamar implícitamente, como ella, ilusos y tontos a los héroes del Caney y San Juan y a las abnegadas víctimas de la Escuadra, que creyeron en una España y le sacrificaron románticamente la vida, en vez de encogerse de hombros, como nosotros; en vez de irse también a los toros, después de entregar la ciudad y la flota, llave de la isla, a los norteamericanos? ¿No lo hemos hecho nosotros así; no hemos entregado las llaves de España a nuestros yankis interiores,

a nuestros Sampsons y Shafters, o nos hemos dejado que las retuvieran en su poder, quedando la cuitada otra vez cautiva?

Joaquín Costa ve la causa de nuestra incapacidad constitucional política y de nuestra decadencia en una supuesta inferioridad anatómica ("yo me inclino a pensar que la causa de nuestra inferioridad y de nuestra decadencia es étnica y tiene su raíz en los más hondos estratos de la corteza del cerebro", *Heraldo de Aragón,* Zaragoza, 10-II-1906). Creo que la nota diferencial —no de inferioridad—, frente al resto de Europa, hay que buscarla con Américo Castro en las capas más profundas de la creación histórica de nuestra nacionalidad, rozando la frase de Unamuno: "España, tu reino no es de este mundo." De un mundo que ha pretendido hacer compatible el Evangelio con el automatismo.

Y, sin embargo, Costa cree en España porque ha comprendido el alto valor de su aportación a las relaciones humanas; la idea, la creencia de la *igualdad.*

Angel Ganivet lo verá también así y, más tarde, Karl Wosler fundamentará, admirado, su teoría de lo hispánico en el respeto a la igualdad entre los hombres que el español ha manifestado en su conducta histórica. El mestizo bautizado con apellidos españoles en las catedrales de América es hijo de Pedro Crespo, calderoniano. Ante la realidad de la muerte y la creencia en el Más Allá el español roza ligero, muy ligero, las circunstancias temporales de este mundo.

Y Costa sabe que los hombres necesitan urgentemente aceptar el principio de igualdad que impuso España. Y cree en el futuro de España. Porque hoy también se necesita creer en la igualdad del hombre ante Dios. Y hoy está vigente Costa.

ENVÍO

En 1929 Primo de Rivera inauguró la estatua de Costa, que preside la calle Salamero, de Grau, el pueblo adoptivo de Costa. A menos de cien metros corre el río Esera. Joaquín Costa se inspiró en éste para su "Canto de los ríos". Frente a la estatua se alza la Peña del Morral, con su magnífico mirador, y en su falda el Santuario de la Virgen de la Peña. Un rincón de Historia. Allí nació Torquemada; sufrió destierro Gracián; Rodrigo amó a Marica; murió Ramiro II...

Allí, cada septiembre, para San Miguel, ganado de toda clase rodea con bullicio ferial la estatua de piedra, con su inscripción lacónica:

Cada mañana, cuando se apoya en el umbral de su puerta, don Antonio Miranda contempla la figura patriarcal del "León de Grau". Hace años, apoyados en su estatua, me habló de *Escuela Despensa*. Ahora me ofreció todos sus recuerdos de Costa.

"Don Antonio, el Esera canta y el espíritu de Joaquín Costa está en su canto, con la desproporcionada grandeza de los pies de su estatua y la bondad con que usted la contempla."—JOSÉ M. LACALLE SALINAS.

JUAN RAMON JIMENEZ

Al entrar en prensa este número nos llega la dolorosa noticia de la muerte, en Puerto Rico, del gran español de ambos mundos, del andaluz universal. Cuando salgan al público estas páginas ya descansarán en tierra española los restos del gran poeta y los de su esposa, que le precedió de poco en la muerte. CUADERNOS HISPANOAMERICANOS se limita hoy, en la premura del tiempo, a manifestar su profunda pena por la partida del gran poeta de *Platero y yo*, uniendo su pesar a cuantos le admiraron y quisieron en este mundo, y a cuantos desean la paz de la eterna belleza al ilustre lírico español.

Sección Bibliográfica

UN POETA DEL LEJANO AYER

Las figuras literarias de nuestra Edad Media se presentan al lector actual con atractivo singular. En algún sentido están más cerca de nosotros que escritores de épocas más tardías. Nos interesa, desde luego, su relativo "primitivismo"; lo que hay en ellas de auroral y la fragancia de un tiempo que la imaginación se complace en embellecer con la presencia de gracias ahora desvanecidas. Todo, visto en la distancia, resulta sencillo y claro, con el punto de rudeza y hasta la tosquedad necesaria para sazonar con el apropiado picante los testimonios del lejano ayer.

Berceo y el Arcipreste fueron los escritores medievales más favorecidos, al menos los primeros favorecidos por esa curiosidad hacia lo remoto que, si iniciada por don Tomás Antonio Sánchez, no alcanza al lector común hasta el final del siglo XIX. Juan de Mena y Santillana (salvo, en cuanto a éste, los poemillas menores) tardaron en encontrar su camino hacia el corazón del lector actual, tal vez por faltarles el aura popular, tan destacada y enérgica en los otros, y van remontando la pendiente con mayores dificultades; Berceo y Juan Ruiz, por otra parte, tienen contornos menos complicados, fácilmente asimilables al primer golpe de vista.

Ahora, gracias al esfuerzo de Rafael Lapesa, contamos con una introducción a la obra de Santillana (1), que contiene mucho más de lo ofrecido en el título: *La obra literaria del Marqués de Santillana,* y habrá de contribuir eficazmente a situar en su época al autor de *Las serranillas* y a precisar los rasgos característicos de su personalidad y de su obra. Personalidad afincada en su siglo y representativa de un curioso tipo de caballero letrado que en las Cortes de entonces fué considerado ejemplar. Aristócrata y trovador, la nobleza de cuna no pareció estorbar, antes incitó y avivó su vocación poética.

Lapesa distingue tres períodos en la obra y la influencia de don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana (cuyo centenario se celebra este año): durante el primero, logra "la jefatura de su genera-

(1) RAFAEL LAPESA, *La obra literaria del Marqués de Santillana.* Insula, 1957, 352 páginas, 100 pesetas.

ción literaria a fuerza de brillantes novedades y ansia de superación"; en el segundo, alcanza la plenitud de su fuerza creadora y escribe las obras de mayor ambición; en el tercero, su expresión tiende a la sencillez y "en vez de la poesía de gran aparato, prefiere la que surge en la estrecha ligazón con sus inquietudes y circunstancias personales". Itinerario natural, ceñido a las variaciones propias de la edad: un momento de ímpetuoso y audaz "vanguardismo"; una sazón de plenitud en que pretende decir cosas "importantes" y decirlas en forma solemne, y, al final, la hora de la ardua sencillez, de la meditación en soledad y el deseo irreprimible de no callar sin haber contado y cantado lo más entrañable suyo. Proceso corriente de la creación literaria, acompasado a las aspiraciones predominantes en las distintas edades del hombre.

Para estudiar la obra de Santillana, Lapesa no sigue el orden estrictamente cronológico, y ello por dos razones: imprecisión en la fecha de muchas composiciones y "conveniencia de estudiar reunidos los poemas de un mismo género, ya que las exigencias de éste condicionan aspectos importantes de la creación". El libro comienza con un admirable panorama de la poesía española durante la mocedad de don Iñigo, época caracterizada por el bilingüismo, gallego-castellano primero, y catalán-castellano (aunque en escala menor) después. La poesía lírica castellana entronca con la gallego-portuguesa de comienzos del siglo XIV, mas, como señala el autor, "se aparta de ella en muchos rasgos esenciales a veces".

Lapesa examina sistemáticamente los elementos formativos de la poesía del Marqués, trazando, con pincelada a la vez rápida y significativa, un panorama en donde cada uno de ellos resalta con la debida precisión y jerarquía: la poesía de amores, la religiosa, las técnicas poéticas, las cantigas y decires, las influencias gallego-portuguesa, provenzal y francesa, las figuras y el ambiente. El análisis es modelo de pulcritud y, desde luego, de erudición bien ordenada. Los saberes no sólo son tan vastos como podría desearlos el crítico más exigente, sino, también, seleccionados de suerte que su conjunción constituye un relevante cuadro, reflejo expresivo de la época. En menos de cuarenta páginas reconstruye lo esencial de una etapa decisiva de las letras españolas, etapa coincidente con las mocedades y formación artística de Santillana.

Del cruce de corrientes e influencias reseñados saldrá, entre otras, la obra del Marqués, y en seguida, o al mismo tiempo, la de poetas concurrentes con él a la tarea de inventar nuevas sendas para la poesía de nuestra lengua. El caso de don Iñigo López es característico en

muchos sentidos, pues sobre ser ejemplo de caballero trovador, lo es también de caballero situado en el cruce de los caminos lingüísticos y, por tanto, literarios: aparte las obvias influencias galaico-portuguesas, pesaron sobre él las operantes en el palacio de Alfonso V de Aragón, corte incluída en la línea y tradición de los trovadores occitánicos. La influencia francesa era grande en Cataluña, y de fijo acierta Lapesa cuando supone que el joven aristócrata oiría allí por vez primera baladas y rondeles de Machaut y Granson y conocería las rigurosas normas que se había impuesto la lírica francesa, "más exigente que ninguna otra en el *guardar del arte*". El contacto con esta poesía no pudo sino beneficiar y flexibilizar las aptitudes naturales del poeta, ayudándole a encontrar su senda en las letras.

Después de esbozar el ambiente espiritual en que don Iñigo López de Mendoza se forma, Lapesa estudia pormenorizadamente la obra de éste: lírica menor, decires narrativos, sonetos, poesía moral, política y religiosa y escritos en prosa. En la lírica "menor" se encuentran, en mi opinión, los testimonios más vivos de la vena creadora santillanesca. Las serranillas, sobre todo, conservan encanto muy genuino y el lector actual puede experimentarlo sin necesidad de remontarse eruditamente a las circunstancias en que fueron escritas. Es poesía de permanente hechizo, y para la sensibilidad moderna más atractiva cuanto más se parezca a las cancioncillas populares, en que encuentra tan sabrosa y humanísima gracia.

Esta parte de la obra de Santillana tiene mucho encanto. Y resulta curioso comprobar, una vez más, que, contra las previsiones y los deseos del poeta, no le sobrevivieron tanto las obras de gran aparato, donde dió muestras de cuanto sabía y podía hacer, como estas piezas llamadas menores, logradas con espontaneidad y natural frescura. Otros textos del Marqués tienen interés para el historiador de nuestra literatura, pero ninguno iguala a las serranillas en cuanto a emoción y sentimiento.

Las serranillas de don Iñigo, dentro de la obligada uniformidad del tema y las situaciones, son muy diversas. Lapesa señala diferencias en el desenlace, las actitudes de los personajes, el ambiente y el plano poético, y muestra el proceso de su evolución que fundamentalmente consiste en eliminar del poema "los rasgos más crudos" y elevar "estéticamente a sus heroínas". Esta transformación se debe, en parte, a la formación caballeresca del poeta y a los ideales de que se nutre su creación, y refleja el cambio en la actitud hacia la mujer ocasionado por influjo de las formas cortesanas de vida. El crítico expresa certeramente el acierto de Santillana al mantener rasgos tomados de la rea-

lidad junto a elementos idealizadores: "Don Iñigo —dice— convirtió a la serranilla en poesía hidalga, pero de solar conocido. Y, sobre todo, hizo de ella un prodigio de gracia inimitable que acierta a apresar la realidad vista y la belleza soñada, envolviéndolas en una sonrisa maliciosamente insinuadora."

Las canciones y los decires líricos, sin alcanzar la gracia penetrante de las serranillas, son, en ciertos momentos, inspirados y graciosos, acaso más las primeras que los segundos, pues, como indica Lapesa refiriéndose a alguno de ellos, "más que ahondar en la intimidad del sentimiento, Santillana prefiere exteriorizarlo aparatosamente". Estamos ya en la esfera de la retórica y con frecuencia las pretensiones cultas dañan la espontaneidad del poema y menoscaban lo natural de su inspiración. Mitologías, latinismos y otros excesos rara vez ayudaron a mejorar la gracia del material poético.

Los decires narrativos de Santillana no son los primeros escritos en España, pero sí los más importantes. La "querella de amor" intenta representar el ideal trovadoresco de Macías el enamorado, siquiera, según advierte el crítico, no se refiere precisamente al poeta gallego, sino al espíritu en él encarnado. Con los poemas de esta clase entra el Marqués en la esfera de las construcciones más vastas, henchidas de adornos retóricos y ejemplos clásicos y mitológicos, cuya profusión parece presagiar el Renacimiento. La forma alegórica de estas composiciones sirve para dotarlas de un aura extraña que las vincula al mundo del misterio. Pues la alegoría es un modo de trasmutar la realidad, relacionando datos reales con supuestos imaginativos que los realzan.

La mezcla de recuerdos personales con reminiscencias literarias señalada en la *Coronación de Mossén Jordi de Sant Jordi* es admisible, y también para otros casos. Era entonces corriente utilizar cuadros ya compuestos y conocidos para insertar en ellos nueva sustancia, y así operaba don Iñigo, pero con tal desembarazo, pues como recuerda Lapesa: "Toma el lugar común y lo transforma con absoluta libertad." Esa libertad se manifiesta especialmente en la del lenguaje, capaz de contrarrestar con su flexible soltura la cargazón de "tópicos librescos", insoportable para el lector de hoy.

La discusión en torno a posibles modelos de Santillana está desarrollada con magistral seguridad. Es Lapesa escritor de grandes conocimientos, pero siendo tan elogiable la riqueza y calidad de su erudición, aún parece más notable y rara la objetividad con que acierta a precisar la siempre ardua cuestión de las influencias e imitaciones. Es corriente entre historiadores y críticos literarios la tendencia a iden-

tificarse hasta tal punto con la obra y la persona estudiada que no logra remontarse y ver claramente lo relativo a los orígenes de aquélla y a las proclividades de ésta. Al investigar las "fuentes" del Marqués esquiva el autor los riesgos inherentes a esta clase de tareas, estableciendo sin vaguedades ni vacilación las deudas de aquél hacia Bocaccio, Petrarca y otros poetas.

La cuestión de las influencias es importante cuando, como en este caso, se trata de un escritor situado en la encrucijada: receptivo y transmisor a la vez; al analizar el problema puede comprobarse la dependencia e intercomunicación existente entre las literaturas y, también, cómo el temperamento y la imaginación de cada artista deforma a su manera los temas clásicos. Las páginas dedicadas a comentar el *Triunphete de Amor* me parecen insuperables en la exposición, delimitación y glosa de fuentes.

El estudio de los sonetos es también curioso, pues las experiencias de Santillana son una de las primeras tentativas realizadas para acomodar a la lengua castellana el itálico modo de componer poesía. Lo reiterado del esfuerzo no consiguió vencer la rudeza de la técnica, ni conseguir "la apasionada intimidad que palpita en los de Garcilaso y en muchos de Petrarca o de Herrera". Se resienten de dureza, tosquedad y, acaso, como consecuencia de esto, de frialdad. Lapesa puntualiza las dificultades inherentes al esfuerzo del Marqués por trasplantar al español el endecasílabo italiano, explicándolas, desde un punto de vista estrictamente técnico, por abundancia de rimas agudas, empleo de endecasílabos de gaita gallega o dactílicos, acumulación de acentos en sílabas seguidas, inhábil distribución de la materia en versos y estrofas y falta de uniformidad en el tono estilístico. "Los sonetos —escribe— son tal vez la obra de Santillana en que se hace más patente la distancia entre propósitos y realizaciones." Juicio prudente, difícilmente rebatible.

La poesía moral, política y religiosa del Marqués me parece más valiosa como documento que como poesía; el valor testimonial supera al estético. Digo documento y testimonio en doble sentido: respecto al autor y respecto a la época. El moralista que había en Santillana se revela con ocasión de sucesos y acontecimientos adecuados para ello. El poderío, privanza y ulterior caída de don Alvaro de Luna proporcionaron excelentes oportunidades en que se ejercitó la reflexión del Marqués para nutrir sus obras de tipo político. Beligerante contra el Condestable, la dureza del *Doctrinal de privados* se explica, en opinión de Lapesa, por el deseo de "justificar ante sí mismo su propia intervención". La tendencia a ejemplificar y a mostrar el caso concre-

to como dechado de una ley inexorable no puede ser más natural, pues así se procura a la obra alcance y trascendencia moral, que de otro modo no tendría.

Los escritos en prosa de Santillana los considera Lapesa como de importancia secundaria respecto a la obra en verso. Tiene razón, y también la tiene para (sentada la diferencia) subrayar el interés de esos textos. El *Prohemio e Carta,* dedicados al condestable de Portugal al enviarle una selección de sus obras, es texto precioso para conocer las ideas del Marqués acerca de la poesía. Allí figura la conocida definición de ésta: "Fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura, compuestas, distinguidas y scandidas por cierto cuento, peso e medida." Pero además de ser el germen de una estética, estas páginas incluyen un panorama de la poesía medieval, "de una amplitud inusitada en su tiempo y aun durante varios siglos después", y no sólo amplio, sino ordenado y valorativo, dentro de las limitaciones propias de su formación, carácter y preferencias.

El *Prohemio* es uno de los primeros intentos de historiar la poesía castellana, y por ser su autor quien fué y por haberse escrito cuando se escribió, en la linde entre la Edad Media y el Renacimiento, "constituye un testimonio de valor incomparable".

El libro de Rafael Lapesa se cierra con extenso capítulo dedicado a la ejemplaridad e influencia literaria de Santillana, nuevo y nada gratuito derroche de saber por parte del autor. Estudia primero las relaciones del Marqués con sus grandes contemporáneos, puntualizando la doble corriente de influencias circulante entre él y Juan de Mena, sin duda la personalidad más notable entre los escritores amigos de aquél. Gómez Manrique y Antón Montoro figuran entre los discípulos de don Iñigo, mientras los "dos disidentes", Juan Rodríguez del Padrón y Fernán Pérez de Guzmán, se colocan frente a él en actitud reservada con un punto de hostilidad.

La fortuna póstuma de Santillana registra avatares que Lapesa señala detalladamente: la censura de su formación humanística, por Fernando de la Torre, y la preterición por Nebrija, Juan del Encina y Juan de Valdés son síntomas del mismo estado de ánimo "humanista", cerrado a los valores más puros del viejo caballero poeta.

La difusión de la obra de Santillana se determina con rigor, fijando primero los manuscritos en que corrieron inicialmente sus invenciones; luego, las ediciones de las diversas obras (no menos de veinticinco alcanzaron los *Proverbios* hasta 1558), y después, las inclusiones en los cancioneros colectivos, detallando cuáles son los poemas del Marqués registrados en mayor número de estas colecciones.

El análisis de la influencia ejercida por el poeta en géneros y temas muestra cuán vigorosamente dejó marcada la serranilla y los decires, y, en menos grado, villancicos, canciones y poemas morales. Un sucinto examen del influjo estilístico, así como de las reminiscencias y citas del Marqués en la poesía posterior, y un comentario sobre "Santillana, propulsor del humanismo" dan fin al capítulo y a la obra (salvo los apéndices).

El trabajo de Lapesa es magistral; confieso que lo he leído y releído con actitud de discípulo. Tanto puede aprenderse en él. Pues, sobre el saber profundo y el talento para la composición y organización del material, presentándolo en la forma más sugestiva y adecuada, el estudio está escrito en una prosa sencilla, flúida, elegante, que convierte la lectura en una delicia.—RICARDO GULLÓN.

LA VOLUNTAD DE ESTILO

Con el título que encabeza estas líneas acaba de publicar Juan Marichal, profesor de literatura española en Bryn Mawr College (Pennsylvania), un libro que rebosa interés y que revela a un crítico lúcido y original. Yerno del llorado Pedro Salinas, formado en su escuela y en la de Américo Castro, el profesor Marichal no había publicado hasta ahora más que ensayos en revistas, pero a su cargo ha estado, y sigue estando, la edición de las obras completas de Salinas que prepara el editor Aguilar. Esta primera salida en volumen de Juan Marichal no ha podido ser más afortunada. Libro en torno al ensayo *Teoría e historia del ensayismo hispánico* —es su subtítulo—, nos descubre a un ensayista poderosamente dotado, en quien la investigación rigurosa y la sensibilidad crítica van parejas.

Pero ¿qué ha querido decir el autor con la expresión *voluntad de estilo?* No una voluntad de pulimiento y perfección de la prosa, ni un prurito preciosista, sino la voluntad del escritor para acentuar los rasgos de su expresión literaria. Siendo fiel a sí mismo, a su estilo, el escritor logra diferenciarse y alcanzar ese grado de individualización expresiva en que el lector ya puede reconocer su talante de escritor. La voluntad de estilo es, pues, como el agente de una constante autoimitación, según la define Marichal. Ahora bien, mostrar cuál ha sido el proceso de esa voluntad de estilo a través de cinco siglos de literatura española, desde las formas casi balbucientes de los primeros escritores renacentistas hasta las más perfectas e individualizadas del ensayismo hispánico del novecientos, tal es el propósito de Juan Marichal en las

páginas de su interesante libro. Los primeros balbuceos de esa voluntad de estilo los descubre Marichal en los modestos escritores del inicial Renacimiento castellano: historiadores y moralistas como Alonso de Cartagena, Mosén Diego de Valera, Fernando del Pulgar, Teresa de Cartagena o Fernando de la Torre. Y junto a este grupo inicial, formado casi íntegramente por judíos conversos, la figura solitaria y sugestiva del cronista Gutiérrez Díez de Games, autor de uno de los más curiosos libros del siglo XV, El Victorial, que es la crónica biográfica de su señor, don Pero Niño, Conde de Buelna. Pero es, con Fray Antonio de Guevara y con Santa Teresa, escritores ya plenamente renacentistas, cuando comienza la historia propiamente dicha del ensayismo hispánico. Fray Antonio de Guevara es, como ha advertido Américo Castro, un claro antecedente de los ensayistas preocupados que se suceden en España a partir del siglo XVIII: Feijóo, Larra, generación del 98. Y en cuanto a Santa Teresa, en quien la literatura es una vía de acceso a la propia interioridad, una forma del diálogo con el alma, con razón afirma Marichal que es el gran antecedente de Unamuno en el estilo *derramado,* en el ensayo-confesión que aspira, ante todo, a desnudar el alma y contagiar al lector.

El paso del Renacimiento al siglo XVII lo marca un escritor genial: don Francisco de Quevedo, cuyo estilo fué "espejo de su tiempo". Son sumamente sugestivas las páginas que consagra Marichal a perfilar el talante expresivo de este singular escritor, y a situar sus relaciones con Montaigne. La influencia de Montaigne en la España del XVII venía siendo subestimada injustamente. Marichal nos da noticias de la primera versión castellana de Montaigne, hecha por el ex carmelita descalzo Diego de Cisneros entre 1634 y 1636 (y conservada en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid), y demuestra que la penetración de Montaigne en la España del tiempo de Quevedo fué mayor de la que se venía sospechando, aunque su huella no sea entonces tan intensa como la que ha de revelar, tres siglos más tarde, la obra de Azorín.

Con el siglo XVIII entramos en el gran siglo ensayístico. El ensayo inglés, que alcanza en el setecientos su forma perfecta, se impone como modelo en el continente. Pero los ensayistas españoles mostraron muy pronto que, bajo la forma aceptada, discurría un talante distinto. Frente a las constantes típicas del ensayismo inglés —la continuidad de unos modales o *manners* literarias—, la expresión ensayística española muestra frecuentes altibajos, y su articulación con la sociedad coetánea es mucho más cambiante y problemática. Esto se ve, sobre todo, en las tres figuras setecentistas que estudia Marichal: Feijóo,

Cadalso y Jovellanos. Feijóo es, sin duda, el primer ensayista hispánico contemporáneo. Lo que llama Marichal el "impulso personalizante" en literatura, es decir, la necesidad de crearse un estilo —y no un estilo ornamental y retórico como el que perseguía el literato del Renacimiento, sino un estilo crítico, divulgador de la verdad— era muy consciente en Feijóo, tanto al menos como la consciencia de su inmensa fama. Frente al estilo divulgador y "desengañador" de Feijóo, Cadalso, prerromántico a ratos, representa una voluntad de estilo moderado, el ideal estilístico del justo medio.

Que Ortega no tenía razón cuando afirmaba que a España le había faltado el siglo XVIII lo prueba esa otra atractiva figura del setecientos español que se llama don Gaspar Melchor de Jovellanos. Como soy apasionado jovellanista me ha alegrado ver que un crítico tan lúcido como Marichal concede a Jovellanos toda su extraordinaria estatura de ensayista y de hombre. "La más hermosa alma de la España moderna", le llamó alguien que no sentía entusiasmo por sus ideas: don Marcelino Menéndez Pelayo. Y *apóstol de la eficacia* le ha llamado Jean Sarrailh en su espléndido libro sobre la España ilustrada del siglo XVIII. De Jovellanos salta Marichal a Unamuno, en quien ya se realiza la expresión más genuina del ensayismo hispánico contemporáneo. Unamuno es, como advierte Marichal, el representante máximo español de la literatura europea de confesión. No en balde leyó hasta la saciedad a tres escritores clásicos de confesiones: Rousseau, Senancour y Amiel (los tres suizos, por cierto, o helvetizados). En cada página de Unamuno está latente su voluntad de crearse un estilo que fuera expresión desnuda de su propio espíritu, de las luchas e incendios de su alma. Y junto a Unamuno, ¿cómo no colocar a Ortega, en cuyas manos el ensayo español alcanza categoría universal y formas de insuperable belleza? "Si actualmente España —escribe Marichal— puede aparecer como la otra tierra madre del ensayismo europeo (junto a Inglaterra, su morada tradicional) se debe exclusivamente a figuras como Ganivet y Unamuno, como Azorín y Ortega, que establecen con sus propias obras su genealogía nacional."

Otros dos hombres ilustres, Américo Castro y Pedro Salinas, sirven a Marichal para coronar su iluminadora pesquisa del ensayismo español. Con Castro, con su trascendental libro *España en su historia* (que ahora se llama, en su segunda edición mejicana, *La realidad histórica de España)*, aparece no sólo la primera visión general de la historia hispánica, sino la primera historiología española de significación universal. Y un intento generoso y abarcador de edificar sobre la historia del vivir hispánico "la morada vital española", que sólo exis-

te como conciencia hispana a partir del año 1000, tal como cree también Ortega.

Pedro Salinas es el último nombre en el proceso estudiado por Marichal. Defensor apasionado de la literatura hispánica, en Salinas estaba el crítico a la altura del poeta. Sus ensayos críticos tenían siempre una finalidad principal: hacer resaltar los valores humanos de la literatura. Su crítica era siempre crítica entusiasta, porque estimaba que no hay crítica literaria fundada en el desdén o en el odio. En eso se parecía a su gran amigo Dámaso Alonso, que no ha escrito una sola línea crítica que no estuviese inspirada por la admiración.

Libro penetrante, cuestionador, fecundo, éste de Juan Marichal. La historia y el talante expresivo del ensayismo hispánico, desde el siglo XV al XX, quedan por primera vez aclarados y dibujados con el necesario relieve. No será muy arriesgado afirmar que su autor se incorpora desde este mismo momento a la misma literatura ensayística que ha sabido analizar con tanta fortuna.—José Luis Cano.

LA VOLUNTAD DE ESTILO DE JUAN MARICHAL

El título de este libro acaso sorprenda a algún lector y por ello quizá no esté de más advertir que "voluntad de estilo" no equivale a "voluntad de lima". Es evidente que un escritor no elige estrictamente su estilo, del mismo modo que ningún ser vivo interviene en su propio nacimiento; el escritor se encuentra *en* y *con* un estilo previamente a su decidida conciencia del mismo. Pero es también cierto que la formación de una personalidad literaria participa del carácter dramático de toda vida humana: que en ella se da un conjunto de aceptaciones y rechazos ante las posibilidades expresivas de un idioma. O sea que el estilo es simultáneamente "un camino que nos lleva" (como decía Unamuno) y un esfuerzo del escritor por encauzarse a sí mismo. Por "voluntad de estilo" se entiende, pues, el agente de esa constante autoimitación que es la creación literaria; el escritor acentúa (o atenúa, según los casos) sus rasgos fisonómicos originarios para llegar a caracterizarse a sí mismo. Proceso particularmente visible entre los ensayistas, puesto que en ellos el impulso creador se orienta a la invención de sí mismos: *Don Yo* llamaron a un gran ensayista de lengua española, y si a esta denominación quitamos su trasfondo peyorativo podríamos aplicarla a todos los ensayistas. En este libro se aspira, por tanto, a captar la singularidad del *yo* literario de cada uno de los escritores estudiados.

Mas en el caso de los ensayistas españoles la invención de sí mismo aparece siempre en estrecha conexión con una imagen personal de España. Es así que en los ensayistas hispánicos que aquí estudiamos se observa cómo para ello son únicamente autoimitables los rasgos suyos más pertinentes para sus coetáneos. Se ha hablado con frecuencia del ensayismo español como de una tradición ideológica resumible en una única obsesión: lo de la llamada "preocupación de España". En este libro se intenta mostrar justamente que esa reiterada preocupación nacional ha operado en íntima vinculación con las respectivas voluntades de estilo de los ensayistas: la imagen de sí mismo modelada por el ensayista tiene siempre, en el caso de España, una proyección nacional, una intención normativa. Aunque, por supuesto, en la imagen de sí mismo creada por el ensayista están también implícitas las entidades impersonales (instituciones, clases sociales, condiciones económicas, etc.) que constituyen un mundo histórico. De ahí que, finalmente, el estudio del proceso de individuación literaria característico de cada ensayista nos ofrezca una vía de acceso a la época del escritor y al drama histórico de España. En este libro, sin embargo, se quiere estar en guardia contra la tentación historiográfica que acecha siempre al historiador de la literatura española: la de atribuir a las obras literarias carácter de documentos reveladores de la totalidad vital de una época.

No se ha pretendido hacer un registro exhaustivo del ensayismo de lengua española; se ha abarcado, no obstante, un ciclo histórico completo que se inicia con los escritores del siglo XV castellano y que concluye con Ortega y Gasset. El libro se divide así en seis partes: cinco de ellas corresponden a las cinco "jornadas" históricas del ciclo aludido (siglo XV, siglo XVI, la España de Quevedo, siglo XVIII, la España de Unamuno-Ortega), y la final examina dos autores del momento actual (Américo Castro y Pedro Salinas). Se advierte, por último, que este libro no pretende ser una meditación sobre el carácter histórico de España: aunque sus páginas no escapan, manifiestamente, al sino intelectual que rige desde hace cinco siglos la vida consciente de tantos españoles (la preocupación de España).—C. H.

LA PINTURA ESPAÑOLA FUERA DE ESPAÑA (1)

Ante esta obra monumental de Gaya Nuño nos preguntamos: ¿pero no estaba hecha? Asombra que este rico inventario de nuestra generosidad —derroche— o pobretería no se hubiese realizado. Pero

(1) JUAN ANTONIO GAYA NUÑO, *La pintura española fuera de España*. Editorial Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1958.

inmediatamente de preguntarnos con tanta ingenuidad, caemos en la cuenta de que la empresa no es abordable sino para la paciencia, la fortaleza, el amor y el conocimiento de un hombre como Gaya Nuño, trabajador esforzado, entusiasta, competentísimo y, hoy por hoy, el mejor crítico joven del arte español. Una obra como *La pintura española fuera de España* tiene muchas dificultades de ejecución, entre otras, y no la menor, la de atreverse a remar en ese tempestuoso mar de las codicias, despojos, desamor y diseminación. Quizá este catálogo —Museo Imaginario, en terminología amonedada por Malraux— no le hayan podido soportar más que las atlánticas espaldas de Gaya Nuño. Porque ahí estaba el tema tentador.

Juan Antonio Gaya Nuño, a más de su idoneidad crítica, de su erudición, de su ancho y profundo huelgo, reúne otras condiciones nada frecuentes en la crítica de arte entre nosotros: sensibilidad estética, intuición, buen gusto, cultura más allá de lo meramente pictórico o artístico y una pluma, literariamente hablando, de primera calidad y sin pelos emborronadores. Ahí está ese libro tan pulcramente tallado en el mejor idioma, *El santero de San Saturio*. Gaya Nuño escribe muy bien porque está en claro consigo mismo, porque tiene fe en los valores de la cultura, porque pone pasión —celtiberismo, numantinidad, si es preciso, frente a la cochambre mental— en lo que vive, esa pasión que centuplica la acuidad del conocimiento. Mas a todas estas capacidades es preciso añadir, en la ocasión presente, un valor poco o nada común: una ciclópea capacidad de trabajo. Las gentes de pluma —en el consabido en general— se desmayan pronto, atienden más al relumbroncito inmediato —se crea (?), más asequible—, necesitan muletas para hacer un repechejo.

Vamos a dar un dato estremecedor para significar el rango de la proeza de Gaya Nuño —quizá el aspecto más ingrato para el autor—: en este catálogo se registran ¡3.150 obras!, con cuantos datos identificadores se precisan. La obra, editada por Espasa-Calpe, reproduce 300 cuadros españoles muy depurados, todos de primer rango, que andan de embajadores insignes de España por el mundo, a más de 14 láminas en color y de los retratos de los "responsables" de esta dolorosa diáspora.

Para ahorrarnos palabras sobre esta obra magistral, véase una de las 3.150 fichas, la correspondiente al esplendidísimo autorretrato de Luis Meléndez, que figura en la preciosa portada de *La pintura española fuera de España:*

"MELÉNDEZ (Luis Egidio).
"Nació en Nápoles en 1716 y murió en Madrid en 1780.

"1.171 [número del catálogo]. Autorretrato.
"Lienzo, 0,90 × 0,81.
"El artista, a sus treinta años, de medio cuerpo, con casaca y redecilla; en la mano derecha tiene un portalápices, y en la izquierda ostenta una academia de hombre desnudo, como acabada de dibujar; en ella, en su borde inferior izquierdo, la firma: "Luis Meléndez fac^at año de 1746."
"Una de las obras maestras de la pintura española del siglo XVIII. Fué de la Colección del Infante Don Sebastián Gabriel de Borbón, y figuró por breve tiempo en el Museo de la Trinidad, de Madrid; restituído al Infante, fué de la Colección de su hija, la Duquesa de Marchena; en 1888 pasó a la Colección Paul Mantz, y en 1895, por venta en 682 francos, a la de Paul Cosson, de donde la adquirió el Louvre, en 1927.
"Rouches, en *Revue de l'Art*, 1927, I, 248. S. C., en *Archivo...*, 1929, 197.
"*París, Museo del Louvre.*"

He aquí la pulcritud, el franciscano amor al dato, por mínimo que parezca ser: las andanzas del cuadro, su valoración sintética, sus condiciones físicas, la bibliografía más conveniente para un mayor conocimiento, su paradero actual, sin omitir las imprescindibles notas biográficas de su autor y la descripción de la obra de que se trate. Y así, en la medida posible, con todos los testimonios de hermosura que peregrinan por ahí pregonando su origen sin renegar de la casta. Como se ve, la obra de Gaya Nuño es un fervoroso homenaje de amor a España, pero de amor con obras, con sudor y vuelo, con paciencia continuada.

La documentadísima obra que nos presenta Gaya Nuño es apasionante, no siempre ejemplar en los hechos que narra, dolorosa como toda mutilación. Al honor de que ande preciosa pintura española fuera de casa suscitando adhesiones y entusiasmos se une la amargura de saber que la evasión, "la más de las veces [ha sido] mediante sucia e interesada venta". Y añade: "Hubo momentos desventurados en el siglo XIX [en que tablas y lienzos españoles] emigraron por centenares." O, si se prefiere: fueron desarraigadas por quienes no debían hacer el juego a los tenderos de pintura.

La gran rapiña de nuestra pintura comienza con la invasión francesa de comienzos del XIX: las depredaciones de los mariscales de Napoleón, Soult y Coulaincourt, como ejemplos no únicos. De Frederic Quilliet dice Gaya Nuño: "la gestión de este personaje va unida al acopio en el Alcázar sevillano de nada menos que novecientos noventa y nueve cuadros, verdadera antología de la mejor pintura andaluza". El duque de Fernán Núñez, ministro de España en Inglaterra, escribía —se ruboriza la tinta al consignarlo— al duque de Wellington el 29 de noviembre de 1816, contestando al asunto de la devolución que el general inglés quería hacer de los ¡1.500! furgones que con lo robado en España se rescató de José Bonaparte tras la derrota de Vitoria, algo tan escalofriante como lo que sigue: que "Su Majestad,

conmovida por su delicadeza, no desea privar a usted de lo que ha venido a su posesión por medios tan justos como honorables". Total: se daban al general inglés ¡ciento setenta y cinco cuadros, ciegamente, con la mayor irresponsabilidad y falta de cuidado! ¡Qué manera de entender la generosidad!

Luego, en aluvión, viene el inepto Fernando VII, el río revuelto de la desamortización de 1836, la falta de escrúpulos de don Antonio Bravo —¡878 cuadros: buen capicúa!—. Posteriormente aparecen los emisarios de Luis Felipe, Taylor y Dauzats, con la venta de unos 887 cuadros, por un valor global de 20.000 reales —"a unos 22 reales por pieza", se duele Gaya—, y los seis Zurbaranes del Museo de Cádiz, en el verano de 1837. Así, en 1838, puede inaugurarse en el Louvre la Galería Española de Luis Felipe, con 453 cuadros de escuela de más acá de los Pirineos.

Con Aguado, marqués de las Marismas del Guadalquivir, comienza la gran dispersión de nuestra pintura: éste tenía, con Soult y Luis Felipe, la tercera gran colección de pintura española fuera de España: 230 obras. Por el año de 1845, Godoy guardaba en París 297 cuadros. Cuatrocientos, reunidos por el marqués de Remisa, se aventaron sin publicidad a partir de 1885. A estas cifras, difícilmente adjetivables, añádanse los 200 cuadros de don Nazario Carraquiri, que tal vez pasaron a colecciones foráneas. En 1853 se desperdigaron por el mundo 501 cuadros de la colección Luis Felipe, subastada en Londres, y los 244 de la colección Standish. Por aquellas fechas se había centrifugado ya la colección del rapacísimo Soult, ennobleciendo de gran pintura española los cuatro rincones del planeta. Doscientos diecisiete cuadros españoles comprendían la colección de don Javier de Quinto, que murió en París en 1860, disparando a lugares diversos más obras maestras de nuestros creadores del pincel.

Esta enumeración dura demasiado en la sensibilidad para no soltar el grito. Pero sigue imponiéndose una difícil contención. En 1867 y 1875 se venden 81 y 49 cuadros, respectivamente, de la colección del financiero don José de Salamanca. En las subastas de 1876 y 1902 se desperdiga la valiosísima colección del Infante don Sebastián Gabriel, con Goyas, Murillos y Grecos. El alocado duque de Osuna, don Mariano Téllez Girón, echó más leña a la catástrofe, subastando en 1896 su riquísima colección, en la que había ¡24 Goyas!, de los que bastantes emprendieron el camino de los museos extranjeros. En nuestro siglo, menos espectacularmente, gota a gota diríamos, sigue la evasión de Goyas y Grecos, en primer lugar a Norteamérica, donde hay una ter-

cera parte de la pintura española desgarrada del sagrado árbol de España, que en el aspecto pictórico presenta bárbaras podas.

(¿Y las leyes de protección del patrimonio artístico nacional? La contestación no sufre muchas delicadezas).

A juzgar por la terrible prosa de esta enumeración tan poco edificante, Gaya Nuño ha debido de sufrir muchísimo hasta llegar a la enfermedad física contándola, como Flaubert tuvo síntomas de envenenamiento al vivir el caso de la Bovary. La historia que ofrece Gaya es la de una soledad innecesaria, la de un despojo humillante, en la que han entrado factores mercachifleros, codicias de Código penal ordinario, desamor indigno, porque los vendedores sabían lo que hacían, si bien tuviesen un concepto muy primitivo de la propiedad. ¿O es que, además, eran insensibles? En este caso no se trataba de unos palurdos alucinados por el tintineante lenguaje de los chamarileros.

El relato de la compraventa —término muy ortodoxo en Derecho mercantil— del retablo y frontal de Quepana (Alava), ya en 1913, en nuestros días, esgarrifa las carnes, como dicen tan gráficamente en Cataluña. (Y se trata de una pieza única.) Se queda la boca sarrosa y alicortado el entusiasmo. Hubiese sido más noble y contable regalar el tesoro para embellecer lo que aún no ha patinado de respeto una tradición de alto bordo, tradición que a tanto obliga, no sólo a la vagancia hereditaria, sino a la acción impecable. Es verdad que está presente la mejor pintura española en la admiración del orbe, pero qué doloroso y poco gallardo el desgarramiento. Porque hemos malbaratado un sagrado depósito. Gaya Nuño, en una sección de su monumental obra, pone en la picota "a los responsables de la enajenación de nuestra pintura", para conocimiento y escarnio. ¿Servirá este libro luminoso y amargo para impedir que continúe la sangría?

Decimos lo anterior porque Gaya Nuño nos proporciona otro dato documental, cuando dice casi a voz en grito: "No fué en vida de Goya ni a poco de su muerte, sino ahora, en nuestro siglo, cuando han emigrado casi todas las trescientas pinturas que, aproximadamente, posee el extranjero." Sobra todo comentario, ya que no cabe sino la más justificada furia con derecho a escribir esas últimas palabras que, normalmente, están a extramuros de la cortesía literaria; las palabras que salen de la boca con sangre de las entrañas, quemadoras palabras que chamuscan los oídos y dejan un gran vacío en el corazón. Porque es lícito que cuando un pintor no está valorado o reside fuera —¡luego serán las lamentaciones cuando a Pablo Ruiz haya que estudiarlo en el extranjero!— se desperdigue su obra. ¡Pero en el caso de Goya! Y menos mal que está ahí el Museo del Prado, y la Academia de San

Fernando, y el Lázaro Galdiano, sólo en Madrid. Mas de Picasso creemos que existe un cuadro de su primera época en el Museo de Arte Contemporáneo, mientras había, en 1946, más de 200 en los museos y colecciones de los Estados Unidos. Sobre el hecho comenta Gaya Nuño: "todo ello cuando en España apenas hay un puñado de pinturas de la primera época de éste, su más glorioso hijo novecentista".

Para dar idea de lo que significa la pintura española fuera de España, nada más definidor que estas palabras del gran crítico al comienzo del capítulo III de su excepcional trabajo: "La alusión al Museo del Prado era obligada. Si no por calidad, sí por cantidad, nuestro Museo Imaginario le vence, y bien puede suponerse la amargura con que se escribe y certifica esta verdad."

Con la obra de Gaya Nuño se mitiga, en parte, esta legítima amargura: al menos podemos ver, siquiera sean reproducidos, los mejores cuadros que nos avalan ante el mundo. Y, de paso, es posible conocer dónde están la mayoría de ellos, porque, según nos advierte Gaya Nuño, de muchísimos no se tiene noticia, por ahora, secuestrados en colecciones particulares.—RAMÓN DE GARCIASOL.

LOUIS GARDET: *Culture et humanisme.* En *Les Mardis de Dar El-Salam,* Librairie Vrin, Paris, 1956, págs. 29-161.

Desde 1940 funciona en El Cairo el Centro de Estudios de Dar El-Salam, hogar de diálogo y de intercambios culturales entre Oriente y Occidente. Su propósito es servir de lazo de unión a musulmanes y cristianos en esa encrucijada de las culturas que, por su posición geográfica, es El Cairo.

Sin lista oficial de adheridos ni estatutos que regulen su funcionamiento, su norte y *leit motiv* inspirador es la fidelidad a su nombre árabe, que significa La Casa de la Paz.

La sabiduría de Louis Massignon da tino y hondura a "Les mardis de Dar El-Salam", donde se recogen, generalmente con periodicidad anual, los trabajos más destacados de este curioso Centro donde *coinciden* y *hablan* dos culturas.

La mayor parte del número de la revista correspondiente al año 1956 está dedicada a recoger las conferencias pronunciadas en 1953 en El Cairo por Louis Gardet, bajo el epígrafe general "Cultura y humanismo".

Basta leer sus títulos para darnos cuenta de la importancia y la actualidad de su contenido, ahora que el mundo se empequeñece por obra

de la técnica y aumentan los contactos y las fricciones entre sectores culturales y humanos que antes se desconocían y frecuentemente se despreciaban. La economía, la política y la cultura están en trance de hacerse mundiales, tanto por su ámbito como por su uniformidad. Pero ello implica el cambio de perspectivas de los diversos sectores antes acantonados en una "tradición" que empieza a convertirse en aldeana, cualesquiera sean sus merecimientos históricos.

En esta coyuntura, Gardet, con un profundo conocimiento de las cuestiones, ha hablado de "La cultura india y sus posibilidades de humanismo", "Humanismo musulmán", "Exigencias de un humanismo cristiano", "El hombre marxista" y "Enfrentamiento de los humanismos"; es decir, ha planteado toda la problemática relativa a una doble cuestión: el concepto del hombre, clave de todo humanismo que aspire a ser algo más que pura filología, y la necesidad de integración ideológica de culturas que han tenido de lo que el hombre deba ser y hacer visiones distintas y, en alguna medida, opuestas.

Enfocada la magna cuestión desde un punto de vista estratégico llegaríamos a dibujar una "técnica" de esa integración, que Gardet concibe como algo muy diferente de un eclecticismo; pero él no intenta señalar los caminos ni las etapas de esa ambiciosa y difícil construcción cultural, limitándose a poner unas al lado de otras y, cuando es necesario, unas frente a otras, las diversas concepciones del hombre y de la historia que batallan hoy por alcanzar la primacía en el "encuentro" de concepciones del mundo. Y está en lo cierto al adoptar esa postura, porque él no es un político, sino un intelectual, y una de las diferencias características entre ambos es la consideración teórica, pero esencial, del último, en cierto modo antitética del tratamiento táctico, fáctico y "operativo" del primero.

El universalismo que se postula es, como dice muy bien Gardet, difícil. "Pero yo creo que toda verdadera actitud de progreso humano es difícil. Supone un *deseo de conocer al otro como otro,* de conocerle tal como es, de alegrarse de cuanto haya en él de bello y de bueno... Pero ello exige también un gran amor a la verdad y a sus exigencias. Es necesario saber distinguir la *verdad una,* por una parte, y por otra, sus *revestimientos múltiples* en el campo de la expresión y del arte. Hay que investigar y promover la unidad de aquélla y proteger la multiplicidad de éstos, y entonces podrá ser vencida la tentación del sincretismo."

Para Gardet, toda gran religión monoteísta engendra, con una concepción del Dios único, una idea del hombre capaz de relacionarse con Él, y, por ello, elevado a un grado de ser más alto que el puramente

natural, como se observa en las religiones cristiana y musulmana. Así en el cristianismo el hombre se define como persona racional y libre, de modo análogo a lo que ocurre en el Islam, aunque con un matiz distinto. Allí el *nous* griego depositó su carga más abstracta e impersonal; aquí caló más la perspectiva semita, según la cual el hombre, la persona, es concebida, ante todo, como *testigo,* según puede verse todavía también en San Justino, impregnado de pensamiento "oriental". Corroborando esta influencia semita, el musulmán ortodoxo, cuya mentalidad deriva del Corán en una medida difícilmente comprensible para los occidentales, subraya la importancia, no de la razón, a la griega, sino del *corazón,* hogar de afectos y tendencias, de acciones y decisiones. Pero, como señala aguda y honestamente Gardet, al humanismo musulmán le hace falta asumir la idea de justicia y sus consecuencias si quiere ponerse a la altura de los deberes del momento. (Pensemos, por ejemplo, en la justicia social, con multitudes hambrientas alrededor de palacios suntuosos, así como en el trato dado a la mujer y, en un campo más profundo, en la "injusticia" radical de una vida y una literatura que, en no pocos casos, adopta las formas de una refinada y decadente erotología. En tanto no arrojen tales lastres los pueblos musulmanes, su humanismo será mera teoría y su progreso históricosocial una quimera, cualesquiera sean las formas que tomen sus aspiraciones panárabes en los planos militar y político. Tiene razón Gardet al decir que "la época de los humanismos aristocráticos ha pasado".)

Mas no podemos seguir analizando el rico contenido de estas conferencias, que es lamentable no se traduzcan al español...

El análisis a que somete Gardet al humanismo marxista es muy lúcido, así en sus aspectos históricos como en el filosófico y político. "La noción del hombre marxista es un mito que puede hacer mucho mal; pero los hombres marxistas son nuestros hermanos, que con frecuencia se han alejado de nosotros porque no han encontrado en nosotros suficientes testimonios de Dios, con todo lo que esto supone hasta en la ciudad temporal."

Es en las mismas raíces de su fe donde el cristianismo ha de buscar las razones profundas que derroten a las concepciones erróneas del marxismo. "No es *como* cristiano y miembro de la Iglesia como debe formular planes de reforma económicos y sociales; pero le corresponde, obrando *en* cristiano en el mundo, promover estas reformas al precio de duros sacrificios, realizados a sus propias expensas y a expensas de los demás, si es necesario. Con toda seguridad, los egoísmos se oponen y la laxitud invita al creyente a replegarse en su mundo cerrado."

Nada más acertado que esta visión actual, social y *humana,* del hu-

manismo, a mil leguas del regodeo estetizante a que quieren reducirlo a veces algunos profesionales de las "humanidades". ¿Humanismo cristiano? Estemos seguros de que su tarea primordial no es iniciarse en la cultura grecolatina, aunque esta iniciación sea una cosa muy respetable, ni tampoco leer la última novela o la elucubración filosófica a la moda. La tarea primaria es pensar justamente y volver a encontrar el amor quemante de la verdad. Y en el plano de la ciudad de los hombres volver a encontrar todas las exigencias de esta pequeña frase de Maritain, escrita en las vísperas de la última guerra mundial: "Mientras la sociedad moderna segregue miseria, como su producto peculiar, el cristianismo no debe reposar un minuto."

Un humanismo, sin duda, poco elegante, pero verdaderamente *humano*.—ADOLFO MAÍLLO.

CREACION FILOSOFICA Y CREACION POETICA

Las cosas están ahí, delante de nosotros, sumergidas en su claroscuro intelectual. Despidiendo sin interrupción la luz inteligible que emana de su propio ser, apresadas también por el misterio que en todo ser se implica. Y el modo cómo el hombre se enfrenta con las cosas ya es un modo de definir al hombre mismo. Eugenio Frutos, cuando se pone frente al tema de la creación, se define a sí mismo como metafísico. Bucea en esta misteriosa actividad del hombre, en el ser misterioso de esta actividad, para aflorar después a la superficie con una obra llena de patencias ontológicas. De sugerencias también.

Esta inmersión de Eugenio Frutos en el misterio de la creación humana, en sus modalidades poética y filosófica, lo hace de la mano de uno de los más agudos ontólogos de nuestro tiempo, Martín Heidegger (1). Lo cual no quiere decir que Frutos se limite a repetir exegéticamente lo que dice Heidegger en sus principales trabajos de ontología estética: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*. Fundamentado en ellas toma posiciones propias que le permiten ir más allá de Heidegger, no sólo en el concepto, sino también en el tema y en la estructura formal sobre la cual se ha montado el libro que comentamos.

Y al modo como Heidegger, cuando intenta contestar a la pregunta que interroga sobre el sentido del ser, busca en el *Dasein* un punto de partida adecuado a la interrogante, Eugenio Frutos, cuando quiere ha-

(1) FRUTOS CORTÉS, E., *Creación filosófica y creación poética*, Colección Estría, Barcelona, 1958, 352 páginas.

cer ontología de la actividad creadora del hombre, establece como punto de partida lo que es la creación por antonomasia: la poesía. Esto, enfocado ontológicamente en su ser, permite el tránsito a ese otro modo esencial de creación humana que es la filosofía. Porque, como dice el autor, "tratamos de poner a la luz la "creación poética", y en la operación filosófica que esta posición o patentización supone, se manifestará la "creación filosófica"... en su esencial creatividad". Ello explica también que los resultados obtenidos al analizar una obra de Van Gogh puedan aplicarse por lo mismo a la creación poética y a la creación filosófica.

Contrastando el platonismo heideggeriano con el empirismo de Dewey, y apoyándose más en el primero que en el segundo, Frutos establece que en el desvelamiento de la verdad estriba la base fundamental de toda creación. Un desvelamiento y una verdad que, por insertarse ambos en el acontecer humano, constituyen la expresión o desvelamiento del ser del creador en su propio mundo. Cuando este desvelamiento de la verdad se verifica de una forma singular y concreta, con un material sensible, tenemos la creación poética y artística. Cuando, por el contrario, se verifica de una forma general y abstracta, con un material conceptual, tenemos la creación filosófica. Lo cual no implica que ambas hayan de ser consideradas al modo de especies dentro de una misma comprensión genérica: la creación. Ambas constituyen diversas orientaciones y métodos que "llevan también a la manifestación de *lo que es* tal y como es". Sin embargo, si se procede al análisis de *Der Ursprung des Kunstwerkes* —una prueba de "creación filosófica" acerca de la creación poética, de ahí la proximidad de ambas que puede advertirse en este trabajo—, se llega a la conclusión de que para el pensador alemán, aunque utilice un método distinto —el circular—, el *poetizar* se reduce a una forma de *pensar,* entendiendo por esto último lo que podría denominarse auténtico filosofar.

Eugenio Frutos, con un agudo conocimiento del arte y de la poesía, y desde un plano de luz inteligible que le permite abarcar una perspectiva metafísica, establece cómo las concomitancias existentes entre ambas formas de creación pueden llegar a la coincidencia. Y entonces la poesía se inserta en la filosofía por un doble respecto, o como intuición del poeta que ahonda en la esencia de lo "poetizado", según manifiesta el autor en un certero estudio de poemas de Machado, Alberti y Guillén, o como expresión poética que dimana necesariamente del enfoque filosófico de temas determinados, como se manifiesta por el mismo análisis que hace Heidegger de un templo griego o un cuadro de Van Gogh, o que hace Ortega en su prólogo a un libro de caza.

Pero cuando la poesía se sitúa en el plano de inteligibilidad que le permite la captación de las esencias, necesariamente incide en el ámbito de la filosofía o, mejor aún, es la temática filosófica la que invade el campo de la obra poética. No se refiere Frutos con esto al hecho establecido en la historia de la filosofía de los poetas filósofos. No afecta la problemática aquí planteada tanto a un Lucrecio, que poetiza el sistema filosófico epicúreo, como a aquellos poetas que, haciendo poesía sin más pretensión que hacer poesía, han sido conducidos por su intuición metafísica al ámbito enigmático del ser, que les arrastró hacia la pasión filosófica. No se trata tanto de una simple teoría expuesta como de una teoría clarificada con ejemplos luminosos en los que el autor muestra cómo los temas metafísicos del ser, la realidad y la existencia, han prendido en la obra poética de Jorge Guillén, Antonio Machado, García Lorca y Leopoldo Panero. De ese modo, según Eugenio Frutos, se inserta la filosofía en la poesía.

No sólo siguiendo a Heidegger y su analítica existencial, sino también las actuales tendencias semióticas de la metodología y las exigencias de la filosofía del lenguaje, Frutos recoge un capítulo muy interesante sobre la "nominación" poética. Poesía, como dice Heidegger, es "la fundamentación por la palabra y en la palabra"; pero también la palabra es un tema filosófico. El decir del hombre, que es una necesidad que dimana de su propio ser social, se inserta también en el misterio filosófico y contribuye al esclarecimiento del sentido del ser de las cosas creadas e incluso del *ser que es*. ¿No es hacer teología la clarificación de los nombres divinos? Frutos aborda este nuevo tema considerando el "ser" y el "decir" en la poesía de Pedro Salinas, y la "nominación" poética de lo terrestre en Antonio Machado y Jorgé Guillén, y de lo celeste en San Juan de la Cruz.

Todo lo que antecede conduce a la esencia de la poesía, al problema de la esencia de la poesía que puede ser abordado no sólo filosófica, sino también poéticamente. Eugenio Frutos pone de manifiesto la existencia de una problematización poética de la poesía y una problematización filosófica de la poesía. La primera se halla representada fundamentalmente por Hölderlin, en cuya obra, según Heidegger, "se mantiene la poética decisión de poetizar la esencia de la Poesía. Hölderlin es, para nosotros, en un sentido excepcional, *el poeta de la poesía*". El autor hace extensivo este estudio sobre la problematización poética de la poesía a Antonio Machado y Jorge Guillén, donde también se manifiesta el quehacer poético o, mejor dicho, la poesía, como "esta realización del ser del hombre, poéticamente en gracia, según lo que verda-

deramente es alcanzado en la belleza del nombre, del ritmo y de la significación henchida del verbo".

Por lo que respecta a la problematización filosófica de la poesía, Frutos Cortés recoge con notable claridad y precisión las más destacadas variaciones que sobre el tema se registran, desde la dilucidación de la esencia de la poesía en los poetas metafísicos, siguiendo muy de cerca las sugerencias de Santayana y Eliot. Pasa después al estudio de la "poesía pura", que considera, con Ortega, como un "arte deshumanizado", y se detiene en la interpretación vitalista de Guillermo Dilthey, para terminar estableciendo la poesía como una creación plenaria del hombre, en sus dimensiones esencial y existencial. Porque, al fin y al cabo, persigue siempre "esencias", aunque esas esencias sean siempre "existenciales".

Tres interesantes apéndices ("La poesía de Vicente Aleixandre", "El desarraigo existencial" y "Existencia y trascendencia") cierran esta notable obra del doctor Frutos Cortés, que no dudamos en clasificar entre los intentos más serios e interesantes que sobre este tema se han escrito hasta hoy en español.—A. ARÓSTEGUI.

INDICE GENERAL DEL VOLUMEN XXXIV

NUMERO 100 (ABRIL 1958)

Portada del pintor argentino JOSÉ MANUEL MORAÑA. Otros dibujos de FRANCISCO MATEOS, VENTO y MORAÑA.

NUMERO 101 (MAYO 1958)

En "Hispanoamérica a la vista", el trabajo de Marcos Alcalá, titulado "La Doctrina Prado". Portada y dibujos del pinto español RUBIO CAMÍN.

NUMERO 102 (JUNIO 1958)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

En "Hispanoamérica a la vista", el trabajo de Manuel Lizcano titulado "La comunidad iberoindiana, como hecho histórico de nuestro tiempo". Portada del pintor español A. Medina; dibujos del pintor español Rubio Camin.

HISPANOAMERICA A LA VISTA

LA COMUNIDAD IBEROINDIANA, COMO HECHO HISTORICO DE NUESTRO TIEMPO

POR

MANUEL LIZCANO

Edificar una sociedad es empresa en la que los pueblos gastan siglos. El sistema peculiar de estructuras y de móviles colectivos que configuran históricamente a cada pueblo, viene forjado por la interpenetración de ese abigarrado conjunto de factores que son las familias, los grupos, los públicos y los individuos; la prosperidad, la expansión, la penuria y las catástrofes; las tensiones entre los equipos que aspiran al poder o lo detentan y entre éstos y la multitud ciudadana; la cultura, el idioma y los símbolos; el arte, la ciencia y las demás modalidades del trabajo; los grupos de presión y las sucesivas formas predominantes en el cuerpo social; la perversidad, la santidad, el heroísmo y la mediocridad de sus gentes, amasados pacientemente generación tras generación.

Al cabo de los tiempos, un pueblo no llega a gozar del derecho a que se reconozca su aportación civilizadora, el papel activo que ha desempeñado en el balance de la cultura humana, hasta ese momento complejísimo en que la estratificación de sus estructuras, tanto como el concertado juego vital de sus impulsos motores, ofrece al espectador atento un conjunto impresionante en el que no se sabría qué admirar más: la grandiosidad de sus proporciones o la asombrosa precisión con que en su seno se mueven individuos, grupos y agrupaciones.

Desde la selva extraña al hombre y a su destino, hasta la racionalizada realidad social en que despliega su existencia el participante de las grandes culturas, un sucederse incalculable de estadios intermedios, fecundados con el drama y la esperanza, aventura de las generaciones, ha constituído el precio del gran patrimonio humano: el colosal tributo con que el hombre ha pagado las peripecias de su primacía sobre el conjunto de la creación sensible.

No puede extrañarnos, pues, que, en contraste con la grandeza de una de las gigantescas construcciones macroscópicas que forman los más importantes Estados modernos, un suburbio cualquiera de los que muerden los flancos de nuestras grandes poblaciones se nos presente, en última instancia, como una sima pavorosa que cuartea de arriba abajo la estratificación milenaria del cuerpo social. Y que ahí, emergiendo ya apenas de la tierra dura, inclemente, sin entrañas, a tientas entre los cimientos tenebrosos del edificio social, donde el *fango salpica al que desciende* de desesperación y desamparo humanos, volvamos a palpar, sobrecogidos, el abandono, la soledad y el terror del hombre ante el primer anochecer de la Historia, cuando caminaba aún sobre las ruinas del paraíso deshecho

En esos «ghetos» proletarios e infrahumanos es donde la cólera y el llanto de muchas generaciones ha fraguado en Europa la revolución social. En Europa, y también, aunque con ritmo y peculiaridades diferentes, en España.

A nuestro juicio, el suburbio es, ciñéndonos ya a lo que el fenómeno supone concretamente en nuestra patria, el exponente de un doble fracaso colectivo: el de nuestra clase rectora y el de nuestro modo tradicional de vivir el cristianismo en sociedad. Fracaso de esta clase rectora en primer término, que viene conformando la sociedad española como sociedad burguesa desde los años posteriores a «la francesada»—nombre popular con el que todavía se suele designar la invasión napoleónica de la península—, en lo económico, en lo educacional y psicológico, y en lo social; y cuya incapacidad para hacer de nuestro pueblo, tanto una comunidad humana que ofrezca un nivel de vida estimable a todos sus miembros como una potencia influyente en los destinos fraternales del género humano, está a la vista de todos.

Fracaso también, desde luego, de este modo de ser cristiano, deshumanizado y sin caridad, que hemos venido viviendo clérigos y laicos españoles desde no sé cuándo, por razones y por modalidades que he tratado

de ir dejando en claro en las páginas de este libro.

El seísmo social de 1936, como fenómeno histórico que engloba la totalidad de las tendencias contendientes, es la segunda gran tentativa desesperada del pueblo español en los tiempos modernos para reincorporarse definitivamente, para volver a asentar los quicios de nuestra sociedad en las genuinas bases populares de una tradición cristiana municipalista y de libertades humanas, cuya idealizada aspiración está muy lejos de haberse extinguido en nuestra gente.

Pues bien : ese ansia libertaria, tan patente en los rasgos peculiares del original sindicalismo español, es, a mi juicio, el hecho predominante que viene presidiendo la vida popular ibérica desde el aplastamiento imperial de nuestras Comunidades y Germanías, derrotadas en la defensa de nuestro autogobierno y libertades populares : genuina democracia municipal y regional, anterior en un siglo, como demuestra Rafael Altamira, a la «Magna Carta» inglesa de 1215.

Poco después se consumó el ya inmodificable y secular extrañamiento de nuestra clase dirigente respecto al pueblo. Fenómeno curioso que data del reinado del primer Habsburgo, y que ha sido la causa de que el hombre medio español no acostumbre a mirar la historia de su país como cosa familiar y patrimonio propio, según ya observamos en otro lugar, al revés de lo que experimenta cualquier europeo medio respecto de su historia nacional.

A partir de entonces, la personalidad histórica del pueblo español ha quedado desvirtuada por la oligarquía feudal que, unas veces con modos aristocráticos, otras de despotismo ilustrado y otras de burguesía reaccionaria—o progresiva incluso, como en la época de la segunda República—, suplantó, casi siempre tristemente, la personalidad histórica colectiva.

Germán Arciniegas ha estudiado con acierto cómo, durante siglos, incesantemente, para el hombre español dotado de más vigorosas cualidades o más abrumado por las adversas condiciones políticas o sociales de la Península, el ansia de libertad no encontraba otra salida inmediata que no fuera abandonar la patria chica y marchar a «hacer la América», la «patria grande». Esta, que en definitiva es la gran hazaña secular del pueblo español, constituye, por otra parte, la única explicación posible al hecho desconcertante de que el pueblo más rebelde y amante de su libertad de toda Europa—con un ideal de libertad tan radical que el término «libertario» que lo expresa resulta extraño a las demás lenguas europeas—haya permanecido débil frente a su oligarquía feudal durante tantos siglos.

Consecuencia de esta cuestión ha sido que, al iniciarse la revolución popular ibérica en la Península y en Indias, por el derrumbamiento incontenible del viejo régimen absolutista, los miembros de semejante oligarquía, dignatarios, militares y eclesiásticos, nobles, terratenientes o financieros, hayan poseído resortes más que suficientes para retardar el final del proceso revolucionario en los pueblos peninsulares y americanos, durante más de siglo y medio. Por ello, esa casta rectora ha sido siempre, en el fondo, extraña al país, mero grupo dominante. Si bien, como problema de psicología social, estas dos actitudes, oligárquica y libertaria, de nuestra gente, parezcan revelar dos tendencias congénitas del alma española.

Desde tal perspectiva queda claro cómo, en 1808 y 1936, aunque con características diferenciales bien acusadas, suponen dos momentos equivalentes de desesperación pública, de súbito desnudamiento popular de unas formas históricas—verdaderos callejones sin salida—que habían llegado a mostrarse absolutamente incapaces de encauzar disciplinadamente hacia más altas empresas que la desintegración resignada, el genio y la ansiedad del pueblo ibérico.

Cierto que sobre esas fechas decisivas se ha escrito mucho tópico patriotero y mucha propaganda de corto vuelo. Pero se equivocaría quien, libre de prejuicios y hambriento de verdad, tratase de forzar por otro lado la misteriosa y palpitante entrada que conduce a la interpretación certera del problema español.

Muchos centran, por ejemplo, sus críticas y propagandas, tanto en la Península como en Iberoamérica—en todas las Iberoindias—, sobre determinadas instituciones y «hombres fuertes». Sin embargo, la realidad en la que nuestro problema está anclado es mucho más honda. El drama de nuestros países es social y humano, mucho antes que político y económico. Es, en definitiva, el de una privativa concepción del mundo, la ibérica, o quizás ya la iberoindiana—en cualquier caso la española, como cultura—, que ha quedado interrumpida en nuestros pueblos.

De este hecho se deduce también, a mi parecer, que la poca penetración y simpatías públicas logradas hasta ahora por la ideología comunista, por el planteamiento materialista dialéctico y de la historia en su versión totalitaria, entre las masas españolas e iberoamericanas, no supone un acontecimiento accidental, sino que obedece a profundas exigencias de la intuición colectiva; la cual rechaza toda pretensión de construir su vida futura que no brote del propio mundo entrañable de sus ancestrales convicciones idealistas. Y ello, aunque esas mismas convicciones populares hayan tenido que traducirse a circunstancias tan contemporáneas como el sindicalismo o la lucha de clases.

Al finalizar la segunda década del siglo XIX consiguió la clase dominante, una vez reintegrada al país al que había traicionado, como camarilla palaciega del abyecto Fernando VII de Borbón—iniciador a su vez de la institución de los «hombres fuertes», típicos de todo este largo proceso de la revolución iberoindiana—, apuñalar por la espalda al pueblo que había pagado tan alto precio por su libertad; y hacer irremediable además el desastroso resultado secesionista al que había conducido la guerra civil en las viejas Indias.

Ellos mismos son los que escribieron después los libros de historia, y no les fué difícil echar a las sanas fuerzas populares y al esfuerzo revolucionario, tan genuinamente castizo, de los hombres de Cádiz, todo el lodo de un «afrancesamiento» que en realidad sólo ellos habían profesado en la disciplinada escuela de Bayona. En cambio, cada día queda más claro cómo las Cortes elegidas por los patriotas—en las que tomó parte tan activa el bajo clero de todas las regiones españolas—llevaron a cabo una seria y admirable labor de replanteamiento y ampliación de las antiguas libertades de nuestros cuerpos legales, acudiendo sólo a la mentalidad liberal de la época, como ya habían venido haciendo con sólido criterio cristiano Feijóo, Jovellanos y tantos otros desde hacía un siglo, en la medida necesaria para buscar una expresión a sus ideas en consonancia con los tiempos que corrían.

No le fué difícil, pues, al grupo contrarrevolucionario del país—una vez aturdido el pueblo con el rescate, tanto tiempo deseado, del vil monarca a quien creía ejemplar; con el cansancio de la prolongada exaltación revolucionaria de Cádiz y la trágica de los años de guerra contra el hasta entonces mejor ejército del mundo—, pulverizar a las desconcertadas y todavía poco cultivadas fuerzas intelectuales y espirituales que podrían haber encauzado entonces, por rumbos vigorosos y originales, el heroísmo, las ansias, los sufrimientos colectivos.

Ahora no puede ocurrir lo mismo. La situación posterior al espantoso esfuerzo de 1936 es bien distinta. Aunque muchos indicios hayan apuntado desde la guerra civil a un aparente desenlace de mera regresión histórica, la verdad es que por primera vez en la evolución moderna de España nos va a resultar posible acometer de lleno la revolución humanizadora pen-

diente, a partir precisamente de su neto planteamiento cristiano, integral, de verdadera y profunda síntesis de todas nuestras tensiones nacionales.

Pocas dudas pueden cabernos a estas alturas a los hombres de buena voluntad acerca de si el descubrimiento de España por los hombres de España, por su propio pueblo, es o no una empresa revolucionaria. Lo que ocurrió, en último término, en la guerra civil, es que se enfrentó a dos soluciones posibles de dicho proceso revolucionario la contrarrevolución española. Las dos fuerzas revolucionarias fueron, desde esta perspectiva, la no cristiana, representada por las principales organizaciones de carácter obrero del campo republicano, y la cristiana, todavía muy desdibujada, presente de algún modo en el sindicalismo vasco, por ejemplo, y en el sector de la primitiva Falange que había conseguido superar la tentación fascista inicial, más otros numerosos voluntarios del campo nacional, conscientes del problema social de su tiempo, pero dispuestos antes que nada a dar la vida en defensa de su religión.

Hombres todos estos deseosos de una síntesis revolucionaria y cristiana que todavía, por lo prematuro del momento, no pudo ser planteada en la plenitud de sus posibilidades.

Frente a ambos esfuerzos revolucionarios, uno muy desarrollado y otro incipiente, o mejor aún, necesitado por un gran sector de opinión, pero sólo inicialmente formulado: la reacción española; los consabidos grupos de presión del conservadurismo feudal-capitalista. Y en torno de ambos elementos sustanciales, revolucionario y contrarrevolucionario, el resto del conglomerado de fuerzas, secundarias históricamente, que se abanderó en ambos bandos combatientes.

A partir de entonces, ninguna de las vicisitudes e interferencias que se han venido produciendo desde la conclusión de la guerra, en el período abierto con la postguerra civil—en que otra generación de españoles se adelanta a terminar lo que entonces quedó planteado—, puede alterar este hecho: que en nuestra sociedad ha quedado ya puesto el prólogo a la definitiva solución cristiana de la moderna revolución popular ibérica y española.

Precisamente el conflicto de estas tres corrientes sociales que acabamos de aludir, radicalmente constitutivas de nuestra contemporaneidad: revolución contracristiana, contrarrevolución y revolución cristiana, que habían venido manando contradictoria y turbulentamente durante todo el diecinueve, nos facilita la clave exacta para interpretar la esterilidad histórica de toda esa época agitada y en cierto modo—en el sentido de que el proceso revolucionario alcanza la inusitada duración de siglo y medio—estéril.

El desequilibrio constante de la vida española durante estos ciento cincuenta años se explica enteramente, en efecto, por el infantilismo, increíblemente dilatado, del factor «revolución cristiana». De no haber sido éste arrollado por los grupos revolucionarios ateos, hubiera recogido desde un principio las aspiraciones del obrerismo y de toda la población trabajadora nacional, entroncándolas con lo mejor del legado cultural y espiritual, de valor universal y permanente, creado por nuestros antepasados. Esto le hubiera permitido asentar con rapidez en bases inconmoviblemente seguras, y desde hace muchos decenios, nuestra convivencia popular, nuestra capacidad ejemplar colectiva en toda esta época del mundo y nuestro trabajo solidariamente mancomunado.

Es para meditar el hecho de que si ello no ha sucedido así, se debe, antes que nada, a la incapacidad de los católicos españoles para sumarse sin reservas a la causa del pueblo, poniendo en juego sus reservas intelectuales en la obra de crear una sólida concepción ideológica, que encauzar revolucionariamente las inmensas posibilidades virtuales que hoy atesora en vano el alma popular.

El resultado ha sido esta notoria desmedulación religiosa creciente de toda la actuación pública de los católicos. Hemos tenido que ver manifestarse durante demasiado tiempo la disminuída vitalidad del espíritu evangélico entre nuestras clases medias y burguesía dirigente, insensibles, por regla general, para captar el hondo drama popular contemporáneo; sólo capaces de sentir preocupación por él cuando llegase a alterar «el orden», *su orden de explotación y privilegio.*

Si completamos esta perspectiva con el formidable error histórico que ha supuesto la afiliación, casi unánime, de nuestros católicos a una desdichada contrarrevolución, que acostumbró durante largas etapas a englobar casi por entero al alto clero, con la aristocracia, el Ejército y la riqueza, entre sus principales bases de sustentación, nada de extraño puede tener haber visto a los trabajadores reducidos cada vez más violentamente a la salida desesperada que suponen los grupos de acción social anticatólicos y terroristas.

La vida nacional vino a carecer así, con grave desequilibrio para el conjunto, de este cauce tan peculiarmente ibérico como actual y progresivo, que en su última esencia venimos llamando «revolución cristiana». Por otra parte, toda actuación contra la Iglesia y sus representantes venía a herir peligrosamente las inextinguibles convicciones religiosas de la mayoría de la población.

En tales condiciones, el país quedaba sin salida posible al proceso revolucionario, descoyuntado por la tensión de esa antítesis—«revolución atea»-«contrarrevolución cristiana»—que hizo de España hasta ahora, y a su vez de Iberoamérica, simples juguetes económicos y políticos, sin vigor ni voluntad propios, en manos de las grandes potencias que nos habían sucedido en la rectoría de Occidente.

Pero lo que nunca fué ascendiente en la conciencia popular española, ibérica, fué esa *formulación* extrañamente descarnada y cerebral—definitivamente materialista, antilibertaria y anticristiana—de toda posible revolución en abstracto, que desarrolla el comunismo marxista.

La verdad es que las demás corrientes obreristas ibéricas, entre las que destaca por su originalidad el anarcosindicalismo, no tenían en sus bases ideológicas ninguna formulación atea «científica», es decir, necesaria e invencible. En definitiva, estaban dentro de una antigua corriente humanista de condición cristiana, y sólo *de modo accidental adoptaron* actitudes anticatólicas. Nada se opone a que hubieran actuado—a base de la obligada evolución en la mentalidad social de los católicos españoles—dentro del campo cristiano. El comunista, no; sólo por táctica puede condescender con los «residuos» religiosos de una sociedad poco evolucionada aún para recibir el materialismo puro.

En realidad, creo que ahí está la razón más honda del escasísimo arraigo logrado por el comunismo en España y en los demás pueblos iberoindios, al terciar en esta revolución social nuestra, que viene presidida por dos convicciones radicales: el hombre libre y el grupo libre, de las cuales poca razón puede dar el marxismo, porque donde se han forjado, en un *lento proceso milenario*, es en el alma cristiana colectiva de un viejo pueblo, padre de pueblos, histórico adalid de la libertad humana.

El problema del catolicismo es el problema público número uno de España. Si España estuviera tan descristianizada como Suecia, sus problemas básicos serían diferentes. Si hoy España continuara siendo un pueblo cristiano vigoroso, también serían distintos.

En uno o en otro caso, los cincuenta años últimos de la vida española ofrecerían una línea de evolución histórica que no tendría la menor semejanza con la que efectivamente hemos seguido. La lucha de clases se habría planteado de otra forma; la opinión pública hubiera dado otra expresión a la idea *nacional*; nuestras virtudes, defectos y formas políticas se hubieran dispuesto de otro

modo; no habrían existido ni la guerra civil ni las circunstancias de excepción de la posguerra. Nuestra desgracia y nuestro incomparable patrimonio es que constituímos—no perdamos de vista que, en ciertos aspectos esenciales, Iberoamérica forma una continuidad como cuerpo social con nosotros—el pueblo moderno, entre los más importantes de nuestra civilización, cuyo proceso de descristianizante viene más retrasado.

Lo que pesa de Francia, de Inglaterra, de Estados Unidos o Alemania, en el juego mundial de fuerzas, no es, desde luego, su condición de pueblos católicos, ni de fuerzas morales de signo cristiano. Sus minorías católicas serán en algunos casos, en importantes aspectos, mejores que las nuestras. Pero España, para el bien y para el mal, en su debilidad como en su fortaleza, en sus manifestaciones religiosas de multitudes y en el catolicismo anticlerical de tantísimos, en lo interior y en lo internacional, es una colectividad católica.

Somos, en efecto, un pueblo moralmente cristiano, aunque estemos en nuestros individuos, en nuestras estructuras, costumbres, historia y vida pública, como hemos ido viendo a lo largo de estas páginas, llenos de gruesos defectos. Esto lo vieron claramente los que, por azarosos designios políticos, han venido militando entre nosotros, durante largo tiempo, en la lucha implacable contra la Iglesia; pero con más claridad y conocimiento de causa lo vemos quienes, desde nuestros puestos de militantes laicos cristianos, nos hemos adentrado en las entrañas mismas de la vida sobrenatural y humana de la Iglesia.

Ellos, líderes intelectuales y proletarios que intentaron en vano destruirla, junto a los demás vestigios de otros tiempos, para dejar limpio el solar y poder empezar a construir de nuevo sobre planos racionales, y nosotros, la gente nueva que hemos saboreado el mensaje del Evangelio mientras sobre nuestra patria desgarrada por los que nos precedieron aprendimos a barruntar y a proyectar los caminos de Dios, sabemos bien que el catolicismo, lleno de deformidades de nuestra gente, sigue siendo la pieza clave de todo el dispositivo vital de la sociedad española.

Lo supieron también, a su modo —a muchos no habría pódido pedírseles tampoco otra cosa de más fuste, porque no estaban preparados para trepar por encima de las tapias estrechas de su tiempo—, aquellos católicos de derecha burguesa y campesina que han venido formando hasta el presente la indiscutible mayoría del país, y a quienes, para desgracia de todos, el cristianismo, la familia y la herencia histórica de nuestro pueblo se les dieron inseparablemente mezclados con los productos mentales más depauperados que ha podido conocer el estragado paladar de nuestro tiempo.

Por todo ello, aunque llenos de realidades negativas y desfavorables, que hablan bien claro de nuestro largo estado de abandono, y de cómo los cuerpos sociales necesitan una escrupulosa vigilancia sobre sí mismos para permanecer en forma, seguimos siendo esa colectividad cristiana que ha manifestado al mismo tiempo como uno de los grandes pueblos creadores de historia en nuestra civilización. El mismo pueblo que forjaron nuestros antepasados, hoy fragmentado en muchos pedazos, uno de los cuales—el más personalizado todavía del conjunto de nuestro gran cuerpo social, aunque casi tan ajeno ya como los otros a la conciencia despierta de la corporeidad común—es España.

Sin embargo, si bien es cierto que no hay que forzar lo más mínimo las cosas para descubrir en el catolicismo español de los cien—o doscientos—últimos años personalidades excelentes, lo que no aparece hasta estos mismos años nuestros por ningún lado, ni en el episcopado ni en el clero, ni en los teólogos, ni en los militantes laicos encargados de orientar la vida familiar, social, intelectual y política del conjunto, es esa minoría rectora de hombres íntegramente evangélicos, cien por cien adalides de

su tiempo, actualizadores constantes de una herencia sagrada, que hubieran hecho de esta colectividad que aún sigue creyendo, pero ya no vive de veras el Evangelio y, además, aprendió a odiar, un grande y moderno campamento cristiano.

Este es el estado interno en que se encuentra el catolicismo español de hoy : a la espera de la minoría de santos creadores y eclesiales—líderes del pueblo, escritores, matrimonios, educadores, profesionales, sacerdotes, religiosos, obispos—que, cada uno desde su puesto, sepa hacerse cargo de las posibilidades, que quienes nos precedieron, al construir el presente de su tiempo, nos dejaron abiertas a los que llegáramos hoy. El momento no puede ser más prometedor si consideramos los múltiples indicios que nos hemos esforzado en señalar de un nuevo estado de conciencia española y americana, alerta a los grandes problemas contemporáneos y grávido de soluciones, que se observa en grupos y personas actuales, tanto laicos como eclesiásticos.

Nuestra vida cristiana minoritaria, la intelectul—a excepción de la filosofía de Zubiri, naturalmente—y la de capacidad de invención evangélica y testificadora de Dios, se mueve hasta ahora, desde luego, a un ritmo más débil e inadaptado al presente que la de Francia, pongamos por caso. Pero también vemos cierto que nuestros campos de posibilidades están situados en relación inversa. La minoría católica francesa no puede contar por ahora con incorporar a la vida cristiana sus masas materialistas. En cambio, 225 millones de personas en nuestra Península e Islas, Iberoamericana y Filipinas, están esperando el empellón entrañable y cordial de la capacidad cristiana de fundadores de futuro de nuestras nuevas minorías ibéricas, para ver desvanecerse las barreras que dividen todavía nuestras razas aún no fundidas o incorporadas ya codo con codo a la tarea común ; nuestras clases materialistas, nuestras personalidades colectivas complementarias, ahora desunidas en separatismos nacionalistas aniquiladores.

Los cristianos de izquierda españoles e iberoamericanos deben adelantarse a encarnar un nuevo tipo de humanidad, cuya trascendencia universal, dada el área de ejemplaridad y proyección humana de nuestro pueblo, no podemos calcular. Si así no ocurre, la culpa no habrá que echársela al pueblo que nos espera.

Los españoles, y aún los iberoeuropeos, y los iberoamericanos e iberoasiáticos, volveremos a ser los árbitros de nuestro futuro en la medida en que a la veneración por nuestros actuales separatismos nacionalistas y a nuestra irritación secular —propia de gentes históricamente débiles y desocupadas—entre región y región, o campanario y campanario, hagamos suceder en nuestras gentes, contagiándonoslo de unos a otros, el afán por volver a ser ese gran pueblo federado que llevamos dentro, al servicio activo de un ideal del hombre libre alumbrado magistralmente por la cultura ibérica y cuyo restablecimiento al servicio de la Humanidad puede suponer un interesante factor de equilibrio planetario.

Un amigo europeo, con quien hace algunos años tuve ocasión de intimar, hombre recientemente ingresado por entonces en la Iglesia Católica, militante destacado hasta su conversión en el partido comunista de su patria, que luchó muchos meses con las Brigadas Internacionales en la guerra civil española, me exponía, poco más o menos, este criterio :

«La situación de ustedes, españoles, es, en definitiva, más favorable que la de mi país. Cierto que nosotros hemos hecho ya la reforma social que necesitábamos ; nuestra clase obrera ha alcanzado el máximo nivel de beneficios que podía obtenerse de la comunidad nacional sin poner en peligro la existencia colectiva. Ustedes, es cierto también, en buena parte tienen aún ese camino por delante. Pero para conseguir nuestros mismos resültados, quizá en una sola generación, sólo necesitarán cuidar el des-

arrollo progresivo de determinadas circunstancias de gobierno y de hombres.

»En cambio, tienen ahora un pueblo que todavía guarda, en términos generales, más o menos corrompida en unos sectores o desviada y astillada en otros, una fe cristiana viva. Mientras tanto, la depauperación religiosa, la postración espiritual colectiva que padecemos en nuestras masas paganas, en la mayoría de nuestro país, es tan acusada que su recuperación cristiana ha de exigir muchas generaciones de trabajo tenaz. No dejen de combatir ustedes; pero no se desalienten por grandes que sean sus dificultades. España guarda hoy un tesoro de vigoroso espiritual de la vida capaz de avivar las energías morales enervadas de Europa, en Iberoamérica, de la humanidad actual, si entre ustedes hay gentes capaces de responder con autenticidad a estas exigencias que nos plantean a todos los años en que estamos viviendo.»

Yo me acordaba entonces del caso del ex Presidente Azaña. Pocos pueblos que no lleven nuestra sangre pueden dar este tipo de hombre que combate políticamente a la Iglesia durante toda su vida, y que, sin embargo, se siente incapaz de afrontar su propia muerte—como prácticamente, en su muerte y entierro, todos los «ateos» españoles—desde fuera del seno de la comunidad de los fieles a Cristo.

Y como él, tantos militantes republicanos que en sus últimos momentos decidieron libremente—sólo un acto libre puede ser acto de fe—buscar la paz al lado del sacerdote. Tanto ellos y todas las víctimas de su campo ideológico, como el clero y laicos católicos que cayeron inmolados al desbordado terrorismo de la revolución, son el exponente torturante y sugeridor de las enormes posibilidades y la tragedia no resuelta que late en el fondo de nuestro pueblo.

Al cabo de siglo y medio de dimisión histórica, de disgregación interior y de no tomar en serio nuestros grupos responsables el cristianismo de los españoles sino para destruirlo o para hacerlo servir de bandera o de recurso, esta ancha brazada palpitante de la España que vino después de la guerra civil se encuentra protagonizando con impresionante fuerza simbólica, a pesar de nuestros nada ligeros defectos, e incluso a todas las serias apariencias en contrario, la representación del profundo d r a m a cristianismo-materialismo en el que con épica grandeza ha venido a desembocar el destino de Occidente.

Cuando Occidente, ante la joven e impaciente amenaza de otro idealismo materialista, anticristiano, gemelo del que anima políticamente al Occidente mismo, apresta su diplomacia y el poder de su civilización milenaria, la vieja energía popular de España resurge en su rincón de la postración pasada. Recupera, aunque todavía bastante en precario, el pulso religioso de otros tiempos, en sus últimas generaciones. Y tiene que asumir de prisa, sin descuidarse ya muchos años, su inconfundible actitud libertaria y popular ante la Historia.

Nos corresponde asumir un papel de pueblo revolucionario con conciencia religiosa, con virtudes populares radicalmente cristianas. Los españoles necesitaríamos siempre ser bastante más que un malhumorado e infeliz transeúnte sorprendido por la noticia de la movilización en plena calle. O si la bendición de la paz se extiende por el mundo, como parece confirmarse últimamente, bendita sea la paz. Porque entonces es justamente la hora de adelantarnos para ofrecer a la Humanidad el renacido servicio de nuestro patrimonio colectivo, una vez recuperado nuestro propio equilibrio.

En cualquier caso, no sólo estamos los españoles peninsulares—este pequeño grupo humano de cinco millones de familias—caídos entre dos fuegos, entre Oriente y Occidente, aunque del lado de acá, como era lógico. Hay también un verdadero tercer frente, invisible y no publicitario, que

en cualquier caso es mucho más que una tercera posición; que aunque no posea armas atómicas maneja otras mucho más seguras y eficaces desde hace milenios, como lo fué siempre la confianza de Israel en Yahvé, y en el cual militamos muchos de nosotros como militaron nuestros mayores.

Me refiero al frente de Dios en la Historia, en el que luchan los hombres cristianos y de buena voluntad de todos los pueblos y todas las edades; pero en el que también puede militar un pueblo entero, no cuando se corrompe moralmente, desde luego, ni tampoco cuando se reseca en la estéril soberbia farisaica, sino sólo cuando muchas de sus familias y de sus gentes anónimas atraen con su oración y su virtud la sonrisa complacida del Altísimo.

Existen serios indicios que nos permiten abrigar la convicción de que son bastantes los españoles nuevos a los que esta hora les coge maduros para la santidad: para la acción multiforme, redentora y eclesial, unas veces; creadora y temporal, otras; evangélica, siempre, entre los demás hombres sus hermanos, jamás sus víctimas. Que no se duerman. Precisamente ahora, cuando la atmósfera psicológica que les rodea es la misma que sirve de fondo a la parábola de las vírgenes necias; cuando casi todo se diría que duerme en torno suyo e invita a dormir, a ellos se les ha confiado la tarea de dejar preparado el despertar cristiano—Dios sabe entre qué horizontes inescrutables—de nuestro viejo y querido país.

Por algo de esto es por lo que los españoles de hoy, a pesar de tanta adversidad como nos paraliza de momento, continuamos siendo razonable motivo de atención universal. Por esto es por lo que nos afanamos en infundir, entre la biológica y espiritualmente nueva España de los nuevos profesionales, profesores, científicos, obreros artistas, técnicos y directores económicos, la saludable convicción de que no está lejano el día en que esa general expectación adversa o solidaria frente a la tarea actual de los españoles en la familia humana se encuentre ampliamente justificada o defraudada.

Porque lo que no podemos desconocer ninguno de nosotros es que en la singular y desconcertante herencia que hemos recibido las nuevas promociones de la comunidad española, tanto trabajan factores de primera calidad como otros eficaces para producir nuestra pronta y definitiva subordinación y nuestra irrevocable eliminación histórica.

De ahí la rebosante esperanza y la no disimulada insatisfacción con que algunos de entre nosotros, erguidos al mismo tiempo en el esfuerzo minoritario de la inquietud religiosa y de la investigación y la acción social, como otros en el campo de la ciencia, o de la técnica, o de la educación, venimos barruntando que está para pasar ya a nuestro alcance la oportunidad exacta y fugaz de poner al descubierto en nuestra propia carne, revolucionariamente, en una súbita transformación visible largamente preparada, la clave del mundo mejor que busca la Humanidad perpleja.

Hemos ido reunidos tantos aquí, en el umbral de la nueva hora de España, con las mismas ansiedades interiores, justamente para esto. Pero ninguno de nosotros tenemos derecho a desconocer que esa coyuntura pasará rápida, y que el riesgo que ya corre nuestro pueblo es el de saldar su experiencia de crisis revolucionaria, tras una sangría de siglo y medio, con nuestra frustración categórica en el comienzo de la nueva era, cuando estamos viendo ya desvanecerse viejos pueblos dueños y surgir poderosamente otros sometidos hasta ayer a servidumbre.

No se improvisa en el momento exacto un pueblo «en forma». Ni esa es de las tareas que se le puede echar encima a un gobierno, ni de los buenos ni de los malos. El puñado de hombres capaz de conducir un país a un plano de gran potencia mundial sólo surge y puede triunfar en su gestión política cuando muchas gentes

de su pueblo están ya sintiendo hervir en sus entrañas una resuelta disposición unánime y creadora.

Miserable destino el de los pueblos, como el de los individuos, que fueron puestos en condiciones de ejercer una poderosa y benéfica influencia general, pero prefirieron degradarse a sí mismos. Imaginemos el papel de Francisco de Asís, claudicante, resignado a enriquecerse con un buen estraperlo de paños. O el rencor inútil de Esaú, cuando, efectivamente, la memorable primogenitura de su casa resbalaba sobre él sin remedio en todas las ocasiones, mientras ya ni el recuerdo podía quedarle de su estúpida glotonería satisfecha.

Venimos manteniendo, por ejemplo, que Iberoindias es el nombre con que se traduce al lenguaje del futuro la empresa grande de nuestros antepasados ibéricos, colonizadores de todos los continentes de la Tierra. Que esa Iberoindias—Iberia más las antiguas Indias—suprapeninsular y supraamericana, es el patrimonio común que corresponde a portugueses y españoles, brasileños y filipinos, afroamericanos, indoamericanos e hispanoamericanos; a todos los grupos de nuestra gente desparramada en un mestizaje impresionante que sólo es uno más entre los repetidos mestizajes en que se ha venido fragmentando históricamente el genio popular de nuestra estirpe ibérica por anchas y ricas regiones del Globo.

Ahora bien, ¿estamos ya en condiciones de ofrecer nosotros, los que protagonizamos esta nueva conciencia de la vieja España, a nuestros pueblos fraternos la apasionada colaboración de miles y miles de hombres de calidad que es quizá lo único, y en cualquier caso lo mejor, que el ruinoso solar de nuestra cultura puede ponerse en condiciones de ofrecer en un plazo de pocos años a los otros pueblos ibéricos que se abran a un intercambio vital con nosotros?

Todavía tenemos en la población de nuestra patria un curioso caso europeo de toda una opinión nacional a la que las grandes figuras políticas de su propia historia dicen poco o nada; lo mismo si se trata de un conde-duque de Olivares, que de un Godoy o un Carlos V. Nuestro pueblo es una entidad humana bien extraña. Durante los tres siglos del régimen absolutista, los españoles derrotados en la defensa de sus libertades en Villalar se fueron evadiendo de la Península, generación tras generación, para edificar su gran hazaña popular: «Hacer la América.» Casi todos se quedaban allá, ganados definitivamente por la tierra y por las razas vencidas, haciendo la patria, una patria que no negaba la patria madre, pero la dilataba inmensamente con su vida entera.

Mientras tanto, la población de la Península iba quedándose vacía de los elementos más creadores y dinámicos de cada generación, atraídos por la única posibilidad de vida libre que en muchos aspectos de su existencia municipal y cívica, como en sus posibilidades materiales y económicas mismas, se le ofrecían en su tiempo.

Por esta razón aguantó España tres siglos la hegemonía de una estructura aristocrática, de sabor fuertemente europeo y extraño al pueblo, que habían ido rechazando violentamente de sí, en un modo u otro, mediante sus grandes revoluciones populares, los demás pueblos y Europa, y el propio pueblo inglés, emigrado a la América del Norte, poseedores de una tradición de libertades que en ningún caso venía respaldada por ocho siglos de lucha de un pueblo libre, unos municipios libres y unos hombres libres, frente a una poderosa civilización exótica y hostil al cristianismo.

Y cuando, al fin, se produce el aturdido despertar libertario de nuestro país, es el doble momento revolucionario en que, por una parte, se divulga la nueva de que la casta aristocrática, extranjera como siempre al pueblo, ha venido la vieja Corona hueca al mejor postor, quedando la convivencia comunitaria del pueblo desnuda del imperio de las viejas instituciones, y de otra parte, los her-

manos del viejo escenario creador donde se iban agolpando las energías y el sustrato vital de la raza, resentidos con las torpezas políticas de la misma casta de la que ambos costados del pueblo, el peninsular y el americano, se estaban independizando en aquellos momentos, proclamaba su resuelta voluntad separatista en términos tan rotundos que ya hasta la guerra civil de 1936 apenas iba a ser claramente percibida por las masas hispanoamericanas hasta qué extremo los problemas medulares de España seguían siendo sus propios problemas, y a la inversa.

¿A qué antiguo pueblo occidental de entre los que han sabido ser engendradores indiscutibles de una alta cultura le pudo acaecer la peregrina historia de vivir una experiencia colectiva en la que su apasionado amor a la libertad se forjase durante esos ocho siglos de lucha que fueron los albores de su modernidad; que poco después la pierda durante otros tres siglos en su mismo solar patrio, consiguiendo a duras penas refugiarse con ella en las lejanas colonias, y que, por fin, inicie su lucha revolucionaria en el momento en que el amor pluralista a las patrias locales congénito del propio pueblo, extendido sobre escenarios geográficos desgarradoramente inmensos, y complicado con las energías contrarrevolucionarias, que iban a demostrar una increíble eficacia gracias a su oportuna alianza con la quinta columna que significaban los sentimientos religiosos del pueblo mismo, le sometan a un período revolucionario que todavía, al transcurrir siglo y medio, sigue inconcluso, cuando todos los demás grandes pueblos de Occidente lograron clausurar el suyo, poco más o menos, en un decenio?

La gran compensación de semejante tragedia es que, junto al mayor desarrollo y desgaste histórico evidente de los demás pueblos primates de Occidente, el nuestro, que sigue pobre y débil, y víctima, además, en todos nuestros centros vitales, del abuso de los otros cuando nuestra crisis contemporánea de desarrollo se hizo manifiesta, se mantiene intacto y virgen, como un pueblo que todavía no hubiera conocido el encuentro fecundante con la Historia.

¡Qué caprichosa resulta, desde una elevada perspectiva, la caricatura en uso del hombre ibérico del Descubrimiento, exterminador y esclavizador de indios, sólo movido en toda su gigantesca hazaña descubridora y colonizadora por la sed insaciable de oro!

Aquel hombre que construye la sociedad ibérica de Indias; que se queda en ella para siempre, atraído por una tierra y unos hijos, casi siempre mestizos, que es muy sospechoso reemplazaran con tanta facilidad y reiteración la codicia de unas pretendidas fortunas, bien raras veces derrochadas, si es que se llegaron a ostentar en algún caso, en la austera vida de la Península; que organiza como puede, a partir de la realidad humana que le ofrecen el hecho de América y los criterios habituales de su tiempo, la producción básica de las tierras vírgenes y las minas; que jamás funda una compañía capitalista de explotación anónima del pueblo, sino que convive con él y lo incorpora a sus mismas tradiciones libertarias, comuneras y municipalistas; aquel hombre ibérico, ¿dónde tiene ya su patria, en la tierra de sus padres o en la de sus hijos? Y si el proceso se sigue sin interrupción durante siglos, ¿qué criterio será el que haga extraños esos dos costados, originario y final, de la misma gran patria común?

Cierto que luego se impondrá una casta aristocrática que posterga al criollo, pero es la misma que en la Península posterga al peninsular. Una revolución libertadora americana expulsará después a los españoles, pero es a los mismos españoles que el pueblo español lucha por expulsar también de la Península. A los indios no les dieron mejor trato las Repúblicas independientes—que los despojaron de las tierras comunes que conservaban y, en ocasiones, como en la Argentina de Rosas y Sarmiento, los

exterminaron—del que les había dado la Corona castellana. La burguesía antisocial, que ha frustrado hasta ahora la etapa final de la Revolución ibérica en la Península, tampoco ofrece características muy diferentes de la que está jugando el papel entreguista en Iberoamérica.

Efectivamente, si el pueblo hubiera podido librarse a tiempo de «la casta» en la Península, y ayudar fraternalmente a la emancipación de sus entonces compatriotas americanos, nuestro presente sería muy distinto. Igual que lo sería si el rechazo de «la casta» hubiera podido triunfar simultánea, popular y definitivamente en América y en la Península, incluso si las fuerzas liberadoras criollas hubiesen podido hacer acto de presencia en la Península para derrotar en sus últimos reductos la reacción absolutista que iba a resultar si no demasiado fuerte, al replegarse de América, para aplastar de nuevo a los patriotas españoles en armas. ¡Qué pueblo, uno y múltiple, tan extraño y desconocido para consigo mismo! La única esperanza es que ese mismo trance revolucionario de recíproca asociación libertaria entre nuestros pueblos, no entre nuestras aristocracias, sigue estando constitutivamente abierto y supone todavía, hablando con entera propiedad, el cauce mismo de nuestro futuro colectivo.

Cada español o iberoindiano de los que hoy están planteándose su responsabilidad política con el vigor de los nuevos brotes vegetales ante la vida; de los que sienten latir normalmente dentro de sí el ansia de vivir y abrir un rastro digno que conserve hacia mañana el eco de su apellido, su recuerdo y su esfuerzo, debe abrir los ojos con confianza a la rica y dilatada tierra de promisión que queda detrás del confín de nuestra diáspora, en la cual puedan establecerse nuestros hijos para construir juntos, durante siglos, la importante obra histórica que estamos en el momento de iniciar al superar de una vez nuestro interminable período revolucionario.

Lo especial y lo geográfico es lo de menos, con valer mucho, en este movimiento colectivo, cuyos rumbos nos corresponde otear a muchos de nosotros. Lo que importa es sobrevivir en las condiciones eminentemente humanas que los hombres que fundaron nuestra estirpe—unos como señores y otros como siervos, como conquistadores o como conquistados, pero unidos todos en un mismo amor sagrado a la libertad perdida, y en ese sentido espléndido de la igualdad humana que nos ha llevado a forjar un gigantesco mestizaje de razas donde otros pueblos no han sido capaces de superar los siniestros modos de colonización que suponen la segregación o el exterminio de los otros—ganaron para todos los que llevamos en nosotros sus sangres, sus lenguas, sus cantares, sus apellidos y su fe. Si generaciones intermedias malbarataron nuestra heredad, nosotros hemos llegado hoy a la hora de reunirla de nuevo.

Y lo mismo que ayer, cuando nos sentemos de nuevo a la mesa de los grandes o entremos en relación desde nuestra propia fortaleza con esas grandes poblaciones que habrán de constituir nuestra vecindad en el futuro—las grandes comunidades anglosajona, eurafricana, árabe, china, indostánica y eslava, aparte de los otros pueblos aislados, como Japón o Palestina—, los hombres iberoindianos seremos, al fin, el sólido cuerpo social terreno que siga cifrando sus máximas apetencias en realizar a su propia costa, difundiéndola hidalgamente por toda la Humanidad, la disposición favorable de los espíritus y de la cultura para que el Hombre-Dios, el Verbo-Creador, señoree entre los hombres.

No tardaremos tanto ninguno de nosotros en traspasar el muro del tiempo, y contemplar, junto al Hijo del Hombre, la parte que fuimos capaces de añadir a su total obra creadora; a esos definitivos «cielo nuevo y tierra nueva» en los que habrán de quedar indelebles los rastros inmor-

tales de nuestro esfuerzo terrestre en la génesis inmensa de la Historia.

Pocas generaciones, en todo el curso del tiempo, habrán recibido posibilidades como la de los hombres y mujeres de estas nuevas promociones españolas, peninsulares e iberoindianas, de los pueblos ibéricos de Europa, Iberoamérica y Filipinas. Ninguno de nosotros tenemos tiempo que perder.

Manuel Lizcano.
Columela, 10.
MADRID